

الثقافة الوطنية

بقلم: سليمان الحزامي*

يشهد شهر فبراير من كل عام، ومنذ ما يزيد عن ستة عقود، احتفالات الكويت الوطنية، وارتبط هذا الشهر الميلادي بعيد جلوس الأمير الراحل الشيخ عبد الله السالم الصباح وقد أسندت الإمارة إلى سموه عام 1950 وتم هذا الأمر يوم 25 فبراير 1950م - كما ذكرنا آنفاً - ومنذ ذلك التاريخ، وشهر فبراير أصبح شهراً مميزاً في تاريخ دولة الكويت، وفي عام 1961 وفي التاسع عشر من شهر يونيو من ذلك العام، ألغيت اتفاقية يناير 1899 المبرمة بين الشيخ مبارك الصباح والمملكة المتحدة (بريطانيا)، والتي تنص على الحماية، ونظراً لإلغاء هذه الاتفاقية في بداية الصيف وغالباً ما يكون الجو حاراً وقائظاً فقد تم ترحيل الاحتفال بعيد الاستقلال إلى عيد جلوس الأمير عبد الله السالم أي إلى 25 فبراير من كل عام، وهكذا زادت رقعة الاحتفالات الوطنية في شهر فبراير بالنسبة للكويت والكويتيين.

وتعرضت الكويت في 2/8 من عام 1990 إلى ما تعرضت إليه من غزو واحتلال من نظام صدام حسين السابق، وفتح عن تلك الحالة المتبوءة من قطر عربي شقيق ما نتج عنها من نتائج سلبية انعكست آثارها على الوطن العربي والعلاقات الكويتية العربية والكويتية الكويتية، بمعنى أن ذهب من أبناء الكويت الكثير من الشهداء والقتلى والأسرى، وأصبح 2/8/1990 محفوراً في ذاكرة الإنسان الكويتي بل والعربي.

وها نحن على أبواب بداية العقد الثاني من الألفية الثالثة، ومع شهر فبراير من عام 2011 نحتفل بأعيادنا الوطنية لتتسع القاعدة بمرور 50 عاماً على إنهاء المعاهدة البريطانية وعشرين عاماً على التحرير وخمسة أعوام على مبايعة الأمير صباح الأحمد الجابر الصباح بدولة الكويت، لذا نجد أن شهر فبراير أصبح شهر المناسبات الوطنية، مناسبات تحمل الكثير من الذكريات الجميلة وشيئاً من الأسى ولكنها

السؤال هل لعبت الثقافة الكويتية دوراً في تأكيد احتفاليات هذا الشهر؟ أعني شهر فبراير من كل عام؟

كانت نهايتها أيضاً سعيدة بتحرير دولة الكويت وعودة الأرض إلى أصحابها وعودة الشرعية إلى أرضها ووطنها. هذه الأمور كلها وبدون تخطيط بشري،

تساؤلات تطرح نفسها أمام الجيل الناشئ وأمام مستقبل الشعب الكويتي، وهذا الشهر يستحق منا كل تقدير، لأنه يحتضن مناسبات عزيزة على الإنسان الكويتي والعربي.

اجتمعت في شهر فبراير من كل عام والسؤال هل لعبت الثقافة الكويتية دوراً في تأكيد احتفاليات هذا الشهر؟ أعني شهر فبراير من كل عام.

تساؤلات تطرح نفسها أمام الجيل الناشئ وأمام مستقبل الشعب الكويتي، وهذا الشهر يستحق منا كل

تقدير، لأنه يحتضن مناسبات عزيزة على الإنسان الكويتي والعربي، ونجد عند بعض الشعوب احتفالات وتقديراً خاصاً للأعياد الوطنية وللأيام والشهور، التي تضم هذه الأيام، فعلى سبيل المثال نجد أن الفرنسيين يحتفلون بشهر يوليو من كل عام ميلادي، لأن الثورة الفرنسية وقعت في هذا الشهر ونجد أن المثقف الفرنسي سجل هذا الشهر بأحرف من نور، وكتب كثيراً من المثقفين الفرنسيين قصائد ومقالات في تقدير هذا الشهر عن الشهور الميلادية لأنه شهر سجلت فيه الأمة الفرنسية تاريخ استقلالها وتطورها بمعنى أن فرنسا تمت إعادة ولادتها في شهر يوليو والذي هو قيام الثورة الفرنسية.

وكذلك نجد شهر يوليو عند الأمة الأمريكية، أعني الولايات المتحدة الأمريكية، وفي الوطن العربي نجد أن شهر يوليو خلده المثقف العربي المصري في كثير من الأعمال الروائية والشعرية وغيرها، والسبب لا يخفى عن القارئ الكريم وهو أن ثورة 1952 وقعت أو حدثت في 23 يوليو من ذلك العام.

وهنا أتساءل، مرة أخرى، هل لعب المثقف العربي الكويتي دوراً في تقدير هذا الشهر في تاريخ الشعب الكويتي؟ وهل كتبنا هذه التواريخ للأجيال القادمة نوضح فيها أهمية هذا الشهر بالنسبة لهذا الوطن الجميل ولئن يعيش على أرضه من مواطن ومقيم؟

هل لعب المثقف العربي الكويتي دوراً في تقدير هذا الشهر في تاريخ الشعب الكويتي؟ وهل كتبنا هذه التواريخ للأجيال القادمة نوضح فيها أهمية هذا الشهر بالنسبة لهذا الوطن الجميل ولئن يعيش على أرضه من مواطن ومقيم؟

وللبیان كلمة
● رئيس التحرير

لغات العرب في خزانة الأدب (2-2)

بقلم : د. ليلى خلف السبعان*

(١١) إعمال إن النافية عمل ليس مسموع من أهل العالية

ذكر البغدادي هذه اللغة عند عرضه لقول الشاعر:

إن هو مستولياً على أحد إلا على أضعف المجانين
حيث استشهد المبرد بالببيت على إعمال إن النافية عمل ليس. قال ابن هشام في
المغني: وسمع من أهل العالية: "إن أحد خيراً من أحد إلا بالعافية، وإن ذلك نافعك
ولا ضارك" أ.هـ (٩٢).

اختلف النحاة في إن النافية التي ترفع الاسم وتنصب الخبر، فمنعه الفراء وأكثر
البصريين، والمغاربة، وعزي إلى سيبويه المنع، وأجازته الكسائي وأكثر الكوفيين والمبرد
وابن السراج والفساري، وابن جني، وابن مالك وصححه أبو حيان (٩٣) قالوا لمشاركتها
لما الحجازية في النفي وكونها لنفي الحال، والدليل على ذلك من السماع قراءة
سعيد بن جبير (إن الذين تدعون من دون الله عبداً أمثالكم) الأعراف ١٩٤. (٩٤).

ومن الشعر الشاهد السابق: إن هو مستولياً على أحد...

وقول الشاعر:

إن المرء ميتاً بانقضاء حياته ولكن بأن يبغى عليه فيخذل (٩٥)

ومن النثر ما سمع من أهل العالية "إن ذلك نافعك ولا ضارك، إن أحد خيراً من أحد
إلا بالعافية"، وسمع الكسائي أعرابياً يقول: إنا قائما، يريد إن أنا قائما (٩٦).

إذن أدلة من قالوا بإعمال إن عمل ليس القياس، حيث قاسوا إن على ما الحجازية،
والسماع في قراءة سعيد بن جبير، وفي شاهدين شعريين، وجاء ما سمع من أهل
العالية ضمن أدلة هذا الفريق، وقد حكى بعض النحويين أن إعمال ما عمل ليس لغة
أهل العالية (٩٧).

* أكاديمية وباحثة من الكويت.

l.sabaan@yahoo.com

(١٢) نصب الجزأين في باب إن

وأخواتها

ذكر البغدادي هذه اللغة عند تعرضه لقول المعاج:

يا ليت أيام الصبا رواجعا

قال البغدادي: على أن الفراء استشهد به على نصب المبتدأ والخبر بليت، وقدر الكسائي "رواجع" خبراً لكان المحذوقة.. وذهب ابن سلام في طبقات الشعراء، وجماعة المتأخرين إلى جواز نصب خبر إن وجميع أخواتها، والكسائي إلى جوازها في ليت، وكذا نقل عن الفراء، وعنه أيضاً في ليت وكأن ولعل، وزعم ابن سلام أنها لغة روية وقومه، وحكى عن تميم أنهم ينصبون بـ "لعل"، وزعم أبو حنيفة الدينوري في كتاب النيات أن نصب الجزأين بليت لغة بني تميم... (٩٨).

وقبل التطرق للحديث عن اللفتين المنسوبتين إلى بني تميم، وإلى روية وقومه، نذكر أن النحاة اختلفوا في خبر إن أو إحدى أخواتها الذي جاء منصوباً على ثلاثة مذاهب (٩٩):

المذهب الأول: مذهب جمهور النحاة الذين أولوا هذه الأخبار المنصوبة على الحال أو على إضمار فعل أو على حذف الخبر.

المذهب الثاني: أن نصب الجزأين سائغ في إن وجميع أخواتها وأنه لغة، ذهب إلى ذلك ابن سلام وابن سيده وابن الطراوة وابن السيد.

المذهب الثالث: أن نصب الجزأين خاص بليت، وهذا مذهب الفراء، وزعم أبو حنيفة الدينوري أن ذلك لغة لبني تميم. بعد هذا العرض السريع نأتي إلى لغة

نصب الجزأين، سواء في ليت فقط أم في غيرها.

قال ابن سلام في طبقات فحول الشعراء عن قول المعاج:

يا ليت أيام الصبا رواجعا. إن ذلك لغة، سمعت أبا عون الحرمازي يقول: "ليت أباك منطلقاً، وليت زيدا قاعداً، وأخبرني أبو يعلى أن منشأ بلاد المعاج فأخذها عنهم (١٠٠)، والشواهد على هذه اللغة كما وردت في مصادر النحو المختلفة:

إذا التف جنح الليل فلتأت وتكن

خطاك خفافاً إن حراسنا أسدا

والشاهد في قوله: إن حراسنا أسدا.

وقال الراجز: إن العجوز خبة جروزا.

والشاهدان كما هو واضح على نصب الجزأين بـ "إن".

وقال أبو نخيلة العماني:

كان أذنيه إذا تشوفا

قادماً أو قلماً محرفاً

والشاهد على نصب الجزأين بـ "كان"

ومما سمع في ليت قول المعاج: يا ليت

أيام الصبا رواجعا.

وقول النمر بن تولب:

ألا يا ليتني حجراً بواد

أقام وليت أمة لم تلدني

وقال ابن المعتز - من المولدين:

مرت بنا سحراً طير فقلت لها

طويالك يا ليتني إياك طوياك

وقال الآخر:

ليت الشباب هو الرجيع على الفتى

والشيب كان هو البديء الأولي (١٠١)

القول مجرى الظن إلا بأربعة شروط:
الأول أن يكون الفعل مضارعاً، والثاني
أن يكون لمخاطب،

والثالث: أن يكون قد تقدمته أداة
استفهام، والرابع: ألا يفصل بينه وبين
أداة الاستفهام إلا بالظرف أو المجرور أو
أحد مفعولي القول (١٠٦)، وعلى ذلك
ورد:

أما الرحيل فدون بعد غد

فمتى تقول الدار تجمعنا (١٠٧)

حيث نصب الدار بتقول؛ لأنه أجزاها
مجرى الظن، وقال هدية:

متى تقول القلص الرواسما

يدنين أم قاسم وقاسما (١٠٨)

حيث نصب تقول "القلص" لأنه أجزاها
مجرى الظن.

ومن الشواهد على الفصل بالظرف قول
الشاعر:

(١٣) إجراء القول مجرى الظن أبعد بعد تقول الدار جامعة

شملى بهم أم تقول البعد محتوما
ومن الشواهد على الفصل بالمعمول
قول الكميت: أجهالا تقول بني لؤي...
الشاهد.

اللغة الثانية في إجراء القول مجرى الظن
وهي لغة بني سليم، وهم يجرون القول
أجمع مجرى الظن كانت فيه الشروط
السابقة أو لم تكن، وجاء على هذه اللغة
السليمية قول امرئ القيس:

إذا ما جرى شأوين وابتل عطفة

تقول هزير الريح مرت بأثاب

على رواية من نصب "هزير" وعليها أيضاً
جاء قول الحطيئة:

هذه هي الشواهد على من زعم أن نصب
الجزأين بيان أو إحدى أخواتها لغة،
ولنرجع إلى موقف النحاة منها:

- في قول عمر بن أبي ربيعة: إن حراسنا
أسدا، قال ابن هشام: وقد خرج البيت
على الحالية وإن الخبر محذوف، أي
تلقاهم أسدا (١٠٢).

وفي قول الراجز: إن العجوز خبة جروزا،
قدر ابن عصفور نصب جروزا على الذم
والخبر تاكل، وأما قول أبي نخيلة كأن
أذنيه... فإن الأصمعي وأبا عمرو لحناه
بحضرة الرشيد، ولولا أنه غير فصيح
لما جاز لهما ذلك (١٠٣)، ونأتى إلى قول
رؤبة وهو أشهر شاهد في هذه المسألة،
وقد قدر النحاة انتصاب "رواجعا" على
الحال، والخبر محذوف (١٠٤).

خلاصة القول إن جمهور النحاة أول
ما ورد من منصب الجزأين في باب إن
وأخواتها.

عند بني سليم

وردت هذه اللغة عند شرح البغددي لقول
الكميت:

أجهالا تقول بني لؤي

لعمري أبليك أم متجاهلينا

حيث نقل عن سيبويه قوله: "وزعم أبو
الخطاب- وسألته عنه غير مرة- أن ناسا
من العرب يوثق بيتهم، وهم بنو سليم،
يجعلون باب قلت أجمع مثل ظننت" اهـ.
كلام سيبويه (١٠٥).

وأقول: اختلف العرب في إجراء القول
مجرى الظن في نصب المفعولين على
لغتين: اللغة الأولى لغة جمهور العرب-
غير بني سليم- وهم لا يجيزون إجراء

إذا قلت أنني آيب أهل بلدة

نزلت به عنه الوثلية بالهجر

بفتح همزة أني(١٠٩)، وقال أعرابي:

قالت- وكنت رجلاً فطيناً

هذا لعمر الله إسرائيناً(١١٠)

خلاصة القول: إن البغدادي نقل عن سيبويه أن بني سليم يجرون القول مجرى الظن مطلقاً، ولم يذكر سيبويه ولا البغدادي شواهد على هذه اللغة، وقد جمعنا ثلاثة شواهد من كتب النحو المختلفة.

(١٤) لغات العرب في أمس

وردت هذه اللغة عند بيان البغدادي للشاهد في قول الراجز:

لقد رأيت عجبا مذ أمسا

قال: أمس غير منصرف، مجرور بالفتحة، والألف للإطلاق، وقد زعم الزجاجي أن أمس في البيت مبنية على الفتح، وقد غلطه في هذا شراحه، منهم ابن هشام اللخمي في شرح أبيات الجمل، حيث ذكر أنها في البيت على لغة بعض بني تميم، وليس في العرب من يبينها على الفتح، وهي مخفوضة بهمذ، ولكنها لا تنصرف عندهم للتعريف والعدل(١١١). ونذكر أولاً لغات العرب في أمس في حال الظرفية، ثم نذكر بعد ذلك التعليق على كلام البغدادي:

للعرب في أمس في حال الظرفية ثلاث لغات(١١٢).

اللغة الأولى: وهي لغة أهل الحجاز، وهم يبنونه على الكسر مطلقاً، فهم يقولون مثلاً ذهب أمس بها فيه..

والشواهد على هذه اللغة كالتالي:

اليوم أجهل ما يجيء به

ومضى بفضل قضائه أمس

وقال زياد الأعجم:

رأيتك أمس خير بني معد

وأنت اليوم خير منك أمس(١١٣)

اللغة الثانية: وهي لغة بعض بني تميم، وهم يعربونه إعراب ما لا ينصرف مطلقاً، وعليه: لقد رأيت عجبا مذ أمسا.

اللغة الثالثة: وهي لغة جمهور بني تميم، وهم يعربون أمس إعراب ما لا ينصرف في حالة الرفع خاصة، ويبنونه على الكسر في حالتي النصب والجر، يقولون مثلاً ذهب أمس، واعتكفت أمس؛ أي أن التميميين متفقون على إعراب أمس إعراب ما لا ينصرف في حالة الرفع- كقول الشاعر:

اعتصم بالرجاء إن عن يأس

وقناس الذي تضمن أمس

وهم أي جمهور التميميين- يوافقون الحجازيين في بناء أمس على الكسر في حالتي النصب والجر.

هذه هي لغات العرب في أمس في حال الظرفية، ولنرجع إلى الشاهد " لقد رأيت عجبا مذ أمسا"، فأمس في الشاهد مجرورة بالفتحة، لأن مذ هنا حرف جر، وهي بمنزلة في، كأن قال: لقد رأيت عجبا في أمس والعامل فيها رأيت، والفتحة فتحة إعراب وهي علامة الخفض كما تكون فيما لا ينصرف(١١٤).

وذهب الزجاجي في الجمل إلى أن من العرب من يبنو أمس على الفتح واشتهد على ذلك بقول الراجز: لقد رأيت عجبا مذ أمسا(١١٥)، قال البغدادي وقد غلطه

شراحه، ونقل عن ابن هشام اللخمي في شرح أبيات الجمل قوله: ليس من العرب من يبنّيها على الفتح، وإلى مثل هذا ذهب ابن عصفور (١١٦)، وابن أبي الربيع قال: وإن كانت- أي أمس- في موضع رفع أو خفض بعد مذ أو منذ أجروها مجرى اسم لا ينصرف، وعلى هذا جاء قول الراجز: لقد رأيت عجبا مذ أمس (١١٧).

إلا أن ابن هشام في شرح الجمل وافق الزجاجي في أن من العرب من يبنّيها على الفتح، واستشهد على ذلك بالرجز... مذ أمس (١١٨) وهكذا يكون ابن هشام قد وافق الزجاجي، وهذا خلاف ما صرح به البغدادي، حيث ذكر أن شراح الجمل قد غلطوا الزجاجي في بناء أمس على الفتح، وكلام البغدادي ينطبق على ابن هشام اللخمي وابن عصفور وابن أبي الربيع.

(١٥) جر الظروف التي لا تتمكن ذكر البغدادي هذه اللغة عند بيانه لاستشهاد الرضي بقول أنس بن مدركة:

عزمت على إقامة ذي صباح

لأمر ما يسود من يسود

قال: "على أن الشاعر جر ذي صباح على لغة خثعم، وهو ظرف لا يتمكن، والظروف التي لا تتمكن لا تجر ولا ترفع. ولا يجوز مثل هذا إلا في لغة هؤلاء القوم أو في ضرورة" (١١٩).

ومن الظروف المعربة غير المتصرفة التي ألحقها النحاة بالمنوع من التصرف في أنها تلزم النصب على الظرفية إذا، ذات بشرط أن يضافا إلى زمان. قال أبو قيس الأسلت:

إذا شد العصابة ذات يوم... (١٢٠).

هذان الظرفان- كما قلنا- ممنوعان من التصرف إلا على لغة خثعم فإنهم أجازوا فيها التصرف، قال شاعرهم:

عزمت على إقامة ذي صباح. فالشاعر قد جر "ذي صباح" وهو ظرف لا يتمكن والظروف التي لا تتمكن لا تجر إلا في لغة لقوم من خثعم- والشاعر وهو أنس بن مدركة خثعمي- أو يضطر إليه شاعر، قال سيبويه: وذو صباح بمنزلة ذات مرة، تقول: سير عليه ذا صباح، أخبرنا بذلك يونس عن العرب إلا أنه قد جاء في لغة لخثعم مفارقا لذات مرة وذات ليلة، وأما الجيد فأن تكون بمنزلة (١٢١)، فاللغة الجيدة عند سيبويه والتي عليها العرب عدا قبيلة خثعم أن "ذو" ظرف لا يتمكن فلا يجر ولا يرفع.

بقي الكلام عن موقف البغدادي من الرضي، وهو هنا تابع له يشرح استشاده بالبيت، واللغة منسوبة عند الرضي إلى خثعم (١١٢).

(١٦) الاستثناء

ورد في الخزانة أكثر من شاهد في باب الاستثناء، ومن ثم كان البغدادي يتطرق إلى لغة التميميين والحجازيين في الاستثناء المنقطع، والمعروف أن الاستثناء إذا كان منقطعا فإن الحجازيين يوجبون نصبه، أما التميميون فإنهم يجيزون الإبدال ويختارون النصب (١٢٣)، فأهل الحجاز يقولون: ما فيها أحد إلا حمارا، جاؤوا به على معنى ولكن حمارا، وكرهوا أن يبدلوا الآخر من الأول، فيصير كأنه من نوعه، فحمل على معنى ولكن، وأما بنو تميم فيقولون: "لا أحد فيها إلا حمار، أرادوا ليس فيها إلا حمار.. (١٢٤).

ونذكر الآن الشواهد التي وردت في
الخزانة وتوجيه البغدادي لكل شاهد،
إما على لغة الحجازيين أو التميميين، أو
على اللغتين معاً.
أولاً- على اللغة التميمية:

قال سعد بن مالك:

الحرب لا يبقى لحا

حكما التخيل والمراح

إلا الفتى الصبار في النج

دات والفرس الوقاح

قال البغدادي: أورده سيبويه (١٢٥)
على أن الفتى وما بعده بدل من التخيل
والمراح على الاتساع والمجاز لذلك
أوردهما الشارح المحقق (١٢٦) أيضاً في
باب المستثنى؛ وذلك أنه استثناء منقطع،
كقولك ما فيها أحد إلا حمار، فرفع على
لغة بني تميم (١٢٧).
وقال عدوي بن زيد:

في ليلة لا نرى بها أحداً

يحكي علينا إلا كواكبها

قال البغدادي: على أن قوله كواكبها بالرفع
بدل من الضمير في يحكي الراجع إلي
أحد، مع أن مرجع الضمير ليس معمولاً
للابتداء أو أحد نواسخه (١٢٨).

وقال ضرار بن الأزور:

عشية لا تغني الرماح مكانها

ولا النبل إلا المشرفي المصمم

قال البغدادي: على أن ما بعد إلا وهو
المشرفي، بدل من الرماح والنبل والاستثناء
منقطع، وإنما رفع على لغة تميم.
والحجازيون ينصبونه مطلقاً (١٢٩).

وقال جرّان العود النميري:

وبلدة ليس بها أنيس

إلا ليعافير وإلا العيس

أما الشاهد الذي ذكر البغدادي توجيهه
على اللغتين الحجازية والتميمة فهو قول
النابغة:

وقفت فيها أصيلاً أسأئلهما

عيّت جواباً وما بالربع من أحد

إلا الأواري لأياً ما أبينها

والنؤي كالحوض بالمظلومة الجلد

قال البغدادي: لاشاهد رفع الأواري في
لغة تميم، ونصبه في لغة الحجاز، قال
الأعلم: الشاهد في قوله إلا الأواري
بالنصب على الاستثناء المنقطع لأنها من
غير جنس الأحدثين، والرفع جائز على
البدل من الموضع، والتقدير وما بالربع
أحد إلا الأواري على أن يجعل من جنس
الأحدثين اتساعاً ومجازاً (١٣٠).

أما الاستثناء على لغة قيس فورد في
شاهدين:

الأول قول النابغة الجعدي:

فتى كملت أخلاقه غير أنه

جواد فما يبقى من المال باقياً (١٣١)

قال البغدادي على أنه الاستثناء المنقطع
جعل كالمتمصل لصحة دخول البدل في
المبدل منه، ونقل ابن جني في إعراب
الحماسة عن ثلعب أن هذا استثناء
قيس. يقولون غير أن هذا أشرف من
هذا، وهذا أطرف من هذا يكون مدحاً
بعد مدح (١٣٢).

والشاهد الآخر:

فتى تم فيه ما يسرّ صديقه

على أن فيه ما يسوء الأعاديا

والشاهد فيه كالذي قبله.

وهكذا وجه البغدادي شواهد على اللغة التميمية، وشاهداً يجوز حمله على التميمية أو الحجازية، وشاهدين على لغة قيس، وهو في كل ذلك تابع للرضي.

(١٧) الجرب "لعل" لغة عقيلية

ذكر البغدادي لغة عقيل في الجرب بلعل عند شرحه قول كعب بن سعد الغنوي:

فقلت ادع أخرى وارفع الصوت جهرة

لعل أبي المغوار منك قريب

قال: "على أن لعل في لغة عقيل جارة كما في البيت، ولهم في لامها الأولى الإثبات والحذف، وفي الثانية الفتح والكسر" (١٣٣).

والجرب "لعل" لغة عقيلية حكاها أبو زيد وأبو عبيدة والأخفش والفراء (١٣٤). وأنشدا على هذه اللغة قول كعب بن سعد "لعل أبي المغوار..." وقول خالد جعفر:

لعل الله يُمكنني عليها
جهاراً من زهير أو أسيد

وقول الشاعر:

لعل الله فضلكم علينا

بشيء إن أمكم شريم

وقول الراجز:

على صروف الدهر أو دولاتها

يدلننا اللمة من لماتها

على رواية من جر "صروف".

وقد أنكر بعضهم الجر على هذه اللغة، وأولوا قول الشاعر "لعل أبي المغوار" عدة تأويلات، قالوا: لعل في الشاهد مخففة واسمها ضمير الشأن واللام المفتوحة لام الجر، و"لأبي المغوار منك قريب" جملة

في موضع خبرها، وما قالوه بعيد من أوجه، أحدها: أن تخفيف لعل لم يسمع في هذا الشاهد، الثاني: أنها لا تعمل في ضمير الشأن، الثالث: أن فتح لام الجر مع الظاهر شاذ فلا يقاس عليه إلا في باب الاستغاثة والتعجب، والرابع: إن حذف الموصوف الذي قريب صفته لا يعلم ولا يحذف من الموصوفات إلا ما يعلم من صفته (١٣٥)، وقال بعضهم:

يجوز أن يقال إن لعل في البيت كلمة تقال للعائر واللام للجر، والكلام جملة قائمة بنفسها والموصوف محذوف تقديره "فرج أو شبهه" (١٣٦)، وهذا بعيد؛ لأن ذلك لا معنى له في الشاهد.

ورد الفارسي هذه اللغة وأول الشاهد "لعل أبي المغوار" على إضمار القصة والحديث، وهذا يكون على حذف حرف الجر وإبقاء عمله وذلك جائز في الشعر وفي نادر الكلام، والتقدير لعل لأبي المغوار منك قريب، واسم لعل ضمير الأمر والشأن محذوف كأنه قال: لعل أو لعل الأمر (١٣٧).

بقي الحديث عن اللغات في لعل الجارة، وقد حكى ذلك البغدادي بقوله: ولهم في لامها الأولى الإثبات والحذف، وفي الثانية الفتح والكسر، وبهذا يكون في "لعل الجارة" أربع لغات لعل وعمل بفتح اللام فيهما، ولعل وعمل بكسر اللام فيهما (١٣٨).

وبعد أن انتهينا من الحديث عن لعل الجارة نجمل ما قلنا في كلمات هي لعل تعمل الجر في لغة عقيل وجاء على ذلك لعل أبي المغوار منك قريب، لعل الله يمكنني عليها، لعل الله فضلكم علينا، على صروف الدهر.. وقد أنكر بعض

النحاة هذه اللغة وتأولوا قول الشاعر لعل
أبي المغوار عدة تأويلات، وقد ذكرنا الرد
على هذه التأويلات، ثم ذكرنا اللغات في
لعل الجارة بحذف اللام الأولى وإثباتها،
وفتح اللام الثانية وكسرهما .

(١٨) متى حرف جر عند هذيل

ذكر البغدادي هذه اللغة عند بيانه
لاستشهاد الرضي بقول أبي ذؤيب:
شرين بماء البحر ثم ترفعت

متى لجج خر لهن فنيج

قال: على أن متى حرف جر عند هذيل
بمعنى من أو في، أو اسم بمعنى وسط، ثم
نقل عن ابن السيد في شرح أبيات أدب
الكاتب قوله "متى لجج" قولان: قيل أراد
من لجج، كما قال صخر الغي الهذلي...
متى أقطارها علق نقيث.

أراد من أقطارها، وقيل متى بمعنى وسط،
وحكى أبو معاذ الهراء وهو من شيوخ
الكوفيين: جعلته في متى كمي (١٣٩) هـ.
فمتى عند هذيل حرف جر بمعنى من
ويستشهدون على ذلك بقول ساعدة بن
جؤية الهذلي:

أخيل برقاً متى حب له زجل

إذا يفتر من توماضه حلجا (١٤٠)

أراد من حاب، ويقول صخر الغي: متى
أقطارها علق نقيث (١٤١) واختلفوا في
قول بعضهم: وضعته في متى كمي، فقال
ابن سيدة متى بمعنى في، وقال غيره:
بمعنى وسط، واختلفوا في قول أبي
ذؤيب متى لجج، قال ابن سيده بمعنى
وسط وقال غيره بمعنى في (١٤٢).
خلاصة الكلام أن متى عند هذيل حرف
بمعنى من أو في، أو اسم بمعنى وسط
ما ذكره الرضي عن أبي زيد، والبغدادي

هنا تابع للرضي يشرح استشاده ببيت
أبي ذؤيب (١٤٣).

(١٩) كسرياء المتكلم لغة بني يربوع

ذكر البغدادي هذه اللغة عند بيانه
لاستشهاد الرضي بقول الأغلب العجلي:
قال لها هل لك يا تا في

قال: على أن كسرياء المتكلم في لغة بني
يربوع، لكنه عند النحاة ضعيف، كقراءة
(وما أنتم بمصرخي) إبراهيم (٢٢) (١٤٤).

وقبل ذكر هجوم بعض النحاة على القراءة
نذكر ما ورد على هذه اللغة من شواهد:

١- قرأ الحسن وعمر بخلاف عنهما "هي
عصاي" طه ١٨ بكسر الياء (١٤٥).

٢- قال النابغة:

عليّ لعمر نعمة بعد نعمة

لوالده ليست بذات عقارب (١٤٦)

٣- وقال سعد بن مالك:

إن بني صبية صيفيون

أفلح من كان له ربيعون

هذا بالإضافة إلى قراءة حمزة
"بمصرخي" بكسر الياء وقول أبي النجم:
يا تا في، والحديث الآن عن اللغة فقد
نسب إلى بني يربوع أنهم يكسرون الياء
في حال الإضافة وهذا الكسر نادر بعد
الألف، كما في عصاي، ومطرّد في الياء
المضاف إليها جمع المذكر السالم (١٤٧)،
وعلى هذا المطرّد في لغة بني يربوع جاءت
قراءة حمزة (١٤٨). والأعمش ويحيى
بن وثاب وحمّان بن أعين وجماعة من
التابعين، وقد أجازها قطرب وأبو عمرو
بن العلاء، وقد قوبلت هذه القراءة بهجوم
من قبل النحاة، ولا داعي لنقل هذا
الهجوم (١٤٩)، بل سنذكر الرد عليهم:

والمشهور عن الفراء أنه ممن تصدوا لقراءة حمزة، قال في معاني القرآن: وقد خفض الياء من قوله "بمصرخي" الأعمش ويحيى بن وثاب جميعاً قال: ولعلها من وهم القراء طبقة يحيى، فإنه قل من سلم منهم من الوهم، ولعله ظن أن الياء في بمصرخي خافضة للحرف كله والياء من المتكلم خارجة من ذلك (١٥٧).

وعندي احتمالان، إما أن يكون النحاة قد وهموا حين نسبوا إلى الفراء أنه حكى هذه اللغة، وإما أن يكون الفراء قد حكى هذه اللغة إلا أنه جهل أن القراءة جاءت عليها كما جهل أن حمزة قد قرأ بكسر الياء.

(٢٠) قلب ألف المسكور ياء عند

الإضافة إلى ياء المتكلم

ذكر البغدادي هذه اللغة عند بيانه لاستشهاد الرضي بقول الراجز:

يا بن الزبير طاماً عصيكا

وطاماً عنيتنا إيكاً

لنضربن بسيفنا قضيكا

قال: علي أنه جاء في الشعر قلب الألف ياء مع الإضافة إلى كاف الضمير في قوله "قضيكا" والأصل قضاكا، فأبدلت الألف ياء، وإنما كان سبيل هذا الشعر لأنه ليس مع ياء المتكلم، فإنها تقلب معه ياء نثراً ونظماً عند هذيل، وإنما قيد بكاف الضمير لأنه السماع جاء به (١٥٨).

المشهور أن الاسم المكسور إذا أضفته إلى ياء المتكلم أثبت الألف وفتحت الياء نحو عصاي، فتاي، بشري، وفي لغة هذيل تقلب هذه الألف ياء، وتدغم في

١- قالوا (١٥٠): لا شاهد عليها إلا بيت مجهول- يقصدون قول الأغلب العجلي: هل لك يا تافلي، وقد ذكرنا شاهداً للنابغة وآخر لسعد بن مالك، وقد أجاز أبو عمرو "ما في" أفعل كذا بكسر الياء. ٢- قالوا (١٥١): هذا وهم من القراء من طبقة يحيى بن وثاب... ولا قراءة متواترة صحيحة قرأ بها من السبعة حمزة.

٣- قالوا (١٥٢) أجمع أصحاب العربية على كراهة قراءة حمزة، قلت أجازها قطرب وأبو عمرو بن العلاء، وليس هناك إجماع على كراهة هذه القراءة، وإذا كان بعض النحاة قد طعن على هذه القراءة، فإن آخرين قد ردوا هذا الطعن (١٥٣).

٤- قالوا (١٥٤): لم نسمع بها من أحد من العرب ولا من أهل النحو، قلت وهي لغة بني يربوع وعندهم الكسر مطرد في الياء المضاف إليها جمع المذكر السالم. هذه هي لغة بني يربوع، وهذه قراءة حمزة "بمصرخي"، وقد أثرت الاختصار لسببين، الأول: خشية الوقوع في دائرة التكرار؛ فالهجوم على هذه القراءة وأصحابها من معاد القول، الآخر: سقط في فخ الهجوم على القراءة وأصحابها أعلام من أهل اللغة والقراءة، وقد غلط هؤلاء حيث أقدموا على هذا الهجوم، وفي ترديد كلامهم إساءة لهم من ناحية وإساءة إلى القراء من ناحية أخرى.

بقيت ملاحظة، وهي أن بعض النحاة نسب إلى الفراء أنه حكى هذه اللغة، قال ابن مالك: وممن روي كسر المدغم فيها- أي الياء- أبو عمرو بن العلاء والفراء وقطرب (١٥٥)، وقال الشيخ خالد: وهذه اللغة حكاهما الفراء وأجازها أبو عمرو (١٥٦).

ياء الإضافة، فنقول على لغتهم عصي
وفتي... والشاهد على هذه اللغة قول
الهدلي:

سبقوا هوي وأعنقوا لهوهم

فتخرموا ولكل جنب مصرع (١٥٩)

وروي عن قطرب:

يطوف بي عكب في معد

ويطعن بالصملة في قفيا

فإن لم تأثرا لي من عكب

فلا أوريتهما أبداً صدياً (١٦٠)

ومن شواهد هذه اللغة م القراءة قوله
تعالى: (فَمَنْ تَبِعْ هُدَايَ فَلَا خَوْفٌ عَلَيْهِمْ
وَلَا هُمْ يَحْزَنُونَ) البقرة ٣٨، وقراءة النبي-
صلى الله عليه وسلم- وأبي الطفيل وابن
أبي إسحق والحجدرى وعيسى بن عمر
"هدي" (١٦١).

وقرأ أبو الطفيل والحجدرى وابن أبي
إسحق (قال يا بشرى هذا غلام) يوسف
١٩ (١٦٢).

وقرأ ابن أبي إسحق رحمته الله قال هي عصي
طه ١٨ (١٦٣)، وقد وجه النحاة كل ذلك
على أنه لغة لهذيل يقلبون ألف المكسور
ياء ويذغمونها في ياء الإضافة، قال ابن
جنى: قال لي أبو علي: وجه قلب هذه
الألف لوقوع ياء ضمير المتكلم بعدها أنه
موضع ينكسر فيه الصحيح، نحو هذا
غلامي ورأيت صاحبي، فلما لم يتمكنوا
من كسر الألف قلبوها ياء، فقالوا: هذي
عصي، وهذا فتي (١٦٤).

بقي أن نقول إن البغدادي تابع للرضي،
حيث ذكر الرضي أن قلب ألف المكسور
ياء لغة لهذيل ولم يستشهد عليها الرضي
وكذلك البغدادي، أما الشاهد الذي

شرحه البغدادي فهو على أن قلب الألف
ياء جاء في الشعر مع الإضافة إلى كاف
الضمير (١٦٥).

(٢١) مجيء فاعل نعم نكرة

مضافة إلى مثلها

ذكر البغدادي هذه اللغة عند بيانه
لاستشهاد الرضي بقول الشاعر:

فنعم صاحب قوم لا سلاح لهم

وصاحب الركب عثمان بن عفان

قال: "على أن مجيء فاعل نعم نكرة مضافاً
إلى مثلها قليل، وحكى الأخفش أن ناساً
من العرب يرفعون بنعم النكرة مفردة
ومضافة، فيقال على هذا: نعم امرؤ زيد،
ونعم صاحب قوم عمرو" (١٦٦).

نص النحاة على أن مجيء فاعل نعم نكرة
مضافة إلى مثلها قليل وبابه الشعر، ونقل
البغدادي عن الأخفش (١٦٧)، والكوفيين
وابن السراج (١٦٨) أجازوا ذلك في
الاختيار ونقلوا أنه لغة لبعض العرب.

فمن النحاة الذين ذكروا أن مجيء
فاعل نعم مضافاً إلى مثلها قليل وبابه
الشعر أبو علي الفارسي (١٦٩)، وابن
عصفور (١٧٠)، والسيوطي (١٧١)، وقد
جاء على ذلك شاهدان على نعم: الأول
ما ذكره البغدادي "فنعم صاحب قوم"،
والآخر ما أنشده الهجري في نوادره:

فنعم مناخ أزفلة عجاف

وملقى تستعين على رحيل

رجال من خويلد آل عوف

حيال الشمس أو مجرى سهيل (١٧٢)

أما الأخفش فقد حكى أن ناساً من العرب
يرفعون بنعم النكرة مفردة ومضافة
(١٧٣)، وقد وافق الفراء الأخفش وأجاز

ذلك ابن السراج إلا أن هذه اللغة لم تنسب إلى أحد (١٧٤)، وإنما اعتمد من وافق الأخفش على قوله: إن ناساً من العرب يرفعون بنعم النكرة مفردة ومضافة.

بقي أن نقول إن الرضي لم يتطرق إلى اللغة التي حكاها الأخفش، وإنما ذكر أن فاعل نعم وبئس قد يرد منكراً مفرداً كقوله فتعم صاحب قوم (١٧٥)، ونقل البغدادي قوله الأخفش بأنها لغة من شراح التسهيل (١٧٦).

(٢٢) كذب اسم فعل، ومضر تنصب به

ذكر البغدادي هذه اللغة في موضعين من خزانته، الموضع الأول عند بيانه لاستشهاد الرضي بقول معقر البارقي:

وذبيانية أوصت بنيتها

بأن كذب القراطيف والقرووف

قال: على أن الكذب مستهجن عندهم، بحيث إذا قصدوا الإغراء بشيء، قالوا: كذب عليك، أي عليكم بها فاغتموها، ومضر تنصب بكذب، وأهل اليمن ترفع بها، قال ابن السكيت: يرفعون المغرأ به ومن نصب فعلى الأمر والإغراء (١٧٧).

كذب العتيق وماء شن بارد

إن كنت سائلتي غبوقاً فاذهبي

قال: على أن كذب في الأصل فعل، وقد صار اسم فعل أمر بمعنى الزم، ولم أر من قال من النحويين وغيرهم أن كذب اسم فعل، وهذا شيء انفرد به الشارح المحقق (١٧٨). وبالرجوع إلى كلام الشارح المحقق وجدته ينقل ذلك عن ابن السراج.

قال الرضي: قال محمد بن السري، إن مضر تنصب به - أي بكذب - واليمن ترفع، فمعنى كذب عليه البزر أي الزمه

وخذه، ووجه ذلك أن الكذب عندهم في غاية الاستهجان، ومما يغري بصاحبه وبأخذه المكذوب عليه، فصار معنى كذب فلان الإغراء به، أي الزمه وخذه فإنه كاذب، فإذا قرن بكليك صار أبلغ في الإغراء، كأنك ثقلت: افترى عليك فخذه، ثم استعمل في الإغراء بكل شيء، وإن لم يكن مما يصدر منه الكذب كقولهم: كذب عليك العسل، أي عليك بالعسلان قال:

وذبيانية أوصت بنيتها

بأن كذب القراطيف والقرووف

أي عليكم بها وكذب الحج، أي عليك به، فكما جاز أن يصير نحو عليك وإليك بمعنى فعل الأمر، فينصب به، جاز أن يصير كذب، وكذب عليك بمعنى الأمر فينصب به كما ينصب بالزم (١٧٩).

وقد ذهب ابن السكيت والزمخشري - كما في اللسان - إلى أن كذب فعل، قال ابن منظور: كذب عليكم الحج، من رفع جعل الكذب بمعنى وجب ومن نصب فعلى الإغراء ولا يصرف منه آت ولا مصدر ولا اسم فاعل ولا مفعول، وله تعليل دقيق ومعان غامضة تجيء في الأشعار، وفي حديث عمر كذب عليكم الحج والعمرة كذب عليكم الجهاد، ثلاثة أسفار كذبن عليكم، قال ابن السكيت، كان كذبن هنا إغراء أي عليكم بهذه الأشياء الثلاثة، قال: كان وجهة النصب على الإغراء ولكنه جاء شاذاً مرفوعاً، قال الزمخشري: معنى كذب عليكم الحج على كلامين، كأنه قال كذب الحج عليك أي ليرغبك الحج وهو واجب عليك، ومن نصب الحج فقد جعل عليك اسم فعل وفي كذب ضمير الحج (١٨٠).

وبذلك يسقط كلام البغدادي الذي صرح

بأنه لم ير من قال من النحويين وغيرهم
إن كذب اسم فعل، وإن هذا شيء انفرد
به الشارح المحقق، ومن حفظ حجة على
من لم يحفظ.

(٢٣) ما ورد على فعال علماً مؤثراً

وردت في الخزانة أعلام مؤنثة على
وزن فعال، والمعروف أن الأعلام على
هذا الوزن مثل: حذام، قطام، سكاب،
سجاع،... فيها ثلاث لغات.

اللغة الأولى: لغة أهل الحجاز، وهم يبنون
هذه الأعلام على الكسر مطلقاً (١٨١)،
وشواهدهم على هذه اللغة كالتالي:

إذا قالت حذام فصدقوها

فإن القول ما قالت حذام

أتاركة تدللها قطام

وضناً بالتحية والكلام

أبيت اللعن إن سكاب علق

نفيس لا يعار ولا يباع (١٨٢)

خبريني رقاش لا تكذبيني

أبحر زئبت أم بهجين (١٨٣)

لو كن من حضن تضاءل متنه

أو من قضا بكى عليه تضاد (١٨٤)

اللغة الثانية: لغة بعض بني تميم، وهم
يعربون تلك الأعلام إعراب ما لا ينصرف
مطلقاً.

اللغة الثالثة: لغة جمهور بني تمام، وهم
يعربون الأعلام المؤنثة على وزن فعال
إعراب ما لا ينصرف، إلا ما آخره راء
فإنهم يبنونه على الكسر، وهم في ذلك
يوافقون أهل الحجاز (١٨٥)، وعلى هذه
اللغة جاء قول الفرزدق:

متى تردن يوماً سفار تجد بها

أديهم يرمي المستجير المعورا (١٨٦)
وقد جمع الأعشى بين اللغتين التميميتين
بقوله:

ومر دهر على وبار

فهلكت جهرة وبار

وعلى لغة جمهور تميم جاء قول
الشاعر:

ندمت ندمة الكعسي لما

غدت مني مطلقة نوار (١٨٧)

ونعود إلى البغدادي وخزانتة لنجده قد
خرج ما ورد من أعلام مؤنثة على وزن
فعال على اللغات المذكورة - أهل الحجاز،
جمهور تميم، بعض تميم - فعلى لغة أهل
الحجاز، واللغة الثانية المنسوبة إلى بعض
التميميين خرج قول الشاعر:

حنت نوار ولا هنا حنت

وبدا الذي كانت نوار أجنت

قال في إعرابه: نوار فاعل حنت، مبني
على الكسر في لغة الجمهور (١٨٨) وعند
تميم معرب لا ينصرف (١٨٩)، وهذه
ليست لغة كل بني تميم فجمهورهم
يوافقون الحاجزين في ما آخره راء مثل
نوار، وعلى هاتين اللغتين أيضاً خرج قول
الأعشى:

ومر دهر على وبار

فهلكت جهرة وبار

قال البغدادي: أورده شراح الألفية
شاهداً على ورود اللغتين إحداهما البناء
على الكسر، والثانية إعرابها إعراب ما
لا ينصرف (١٩٠) وعلى لغة الحجازيين،
وكل بني تميم (١٩١) خرج قول الشاعر:

أبيت اللعن إن سكاب علق

نفيس لا يعار ولا يباع

قال في إعراب البيت: سكاك اسم فرس إذا أعربته منعتة الصبرف لأنه علم فلحصول التعريف فيه والتأنيث مع كثرة الحروف يمنع من الصبرف، والشاعر تميمي وهذه لغة قومه، وإذا بنيته على الكسر أجريته مجرى حذام؛ لأنه مؤنث معدول معرفة فلمشابهته هذه الأواف- دراك- نزال، بني، وهذه اللغة حجازية.

بقى أن نجمل ما قلنا في أن البغدادي خرج ما ورد في خزائنه من أعلام على وزن فعال على اللغات الماثورة في هذه المسألة، وهو في هذا غير متأثر بشرحه بشواهد البغدادي، ففي قول الأعشى وممر دهر على وبار... البيت غير موجود عند الرضي، بل هو مطلع قصيدة جاء منها شاهد في شرح الكافية وهو:

كحلفة من أبي رياح

وبعد أن بين البغدادي استشهاد الرضي ذكر أن الشاهد من قصيدة للأعشى مطلعها وممر دهر على وبار... وأخذ في شرح هذا المطع وخلال هذا الشرح وقع توجيهه لوبار... وهكذا في الشواهد الأخرى.

(٢٤) فتح اللام التي بمعنى كي

ذكر البغدادي هذه اللغة عند شرحه لقول خالد بن جعفر:

لعل الله يمكنني عليها

جهاراً من زهير أو أسيد حيث نقل عن الفارسي في المسائل البصرية قوله: قال أبو الحسن الأخفش: زعم يونس أن ناساً من العرب يفتحون اللام التي في مكان كي، وزعم خلف الأحمر أنها لغة لبني العنبر، وقد سمعت

لأهلكها وأقتني الدجاجا (١٩٢)

وما نسبة خلف الأحمر إلى بني العنبر أضاف إليه ابن مالك عكلاً، قال في شرح التسهيل: وإذا وليها- أي اللام- فعل كسرهما كل العرب إلا عكلاً وبني العنبر، فإنهم يفتحونها وأنشدوا على ذلك وتأمّر في ربيعة كل يوم (١٩٣).

وقد جاء فتح اللام في قراءة أبي السمال في قوله تعالى: (وما كان الله ليعذبهم) الأنفال ٣٣، بفتح اللام (١٩٤).

بقى أن نقول إن البغدادي ذكر ذلك استطراداً، والشاهد عند الرضي مجيء لعل حرف جر (١٩٥).

(٢٥) رفع المضارع بعد أن لغة

لبعض العرب

ذكر البغدادي هذه اللغة عند بيانه لاستشهاد الرضي بقول الشاعر:

أن تقرأن على أسماء ويحكمنا

مني السلام وأن لا تشعرا أحدا

قال: على أن أن الخفيفة المصدرية قد لا تنصب المضارع، كما في البيت إما للحمل على "ما" المصدرية، أو على المخففة، وذهب الزمخشري إلى أن الرفع بعد أن لغة، قال في المفصل: "وبعض العرب يرفع الفعل بعد أن تشبهاً بها" (١٩٦)، وأقول وردت عدة شواهد دخلت فيها أن على الفعل المضارع ولم تعمل فيه النصب، هذه الشواهد كالآتي:

١- أن تقرأن على أسماء ويحكمنا...

٢- أنشد الفراء عن القاسم بن معن قاضي الكوفة:

إني زعيم يا نوي

قفة أن سلمت من الرزاح

أن تهبطين بلاد قو

م يرتعون من الطلاح (١٩٧)

٣- وقال آخر:

إذا كان أمر الناس عند عجوزهم

فلا بد أن يلحقون كل يباب (١٩٨)

٤- وقال حاتم الطائي:

واني لأختار القرى طاوي الحشا

محاذرة من أن يقال لئيم (١٩٩)

٥- وقال آخر:

أبي الناس ويب الناس أن يشترونها

ومن يشتري ذا علة بصحيح (٢٠٠)

أقول اختلف النحاة في تخريج هذه الشواهد على مذهبين (٢٠١).

المذهب الأول: أن ذلك لغة لبعض العرب يهلون أن حملاً على أختها "ما" في كون كل منهما مصدرية، وممن صرح بأنها لغة الرمخشري (٢٠٢) وقد سبق كلامه، والأنباري (٢٠٣)، وابن يعيش (٢٠٤)، والأشموني (٢٠٥).

والمذهب الثاني: مذهب الكوفيين، ووافقهم الفارسي وابن جني (٢٠٦) - أن أن مخففة من الثقيلة.

بقي الحديث عن لغة إهمال أن، والضرورة، فابن عصفور وأبو حيان جعلاً ذلك ضرورة، ولنبداً بابن عصفور فقد جعل مباشرة الفعل المضارع لـ أن المخففة من الثقيلة وحذف الفصل من الضرائر، وساق على ذلك الشواهد المذكورة منذ

قليل أن تهبطين أن تقرآن، أن يلحقون أن يشترونها، أن يقال. قال: ولا يحسن شيء من ذلك في سعة الكلام حتى يفصل بين أن والفعل بالسین أو سوف أو قد في الإيجاب وب لا في النفي، فإن جاء شيء منه في الكلام حفظ ولم يقس عليه، نحو قراءة ابن مجاهد (٢٠٧) "لمن أراد أن يتم الرضاعة" برفع يتم (٢٠٨)، قلت: يحفظ ولا يقاس عليه ولا يدرج ضمن الضرائر؛ القراءة تمنع ذلك.

أما أبو حيان فقد ذكر أن النحويين نسبوا القراءة إلى ابن مجاهد "أن يتم بالرفع، وقد جاز رفع الفعل بعد أن في كلام العرب في الشعر، وذكر شاهدين على ذلك، ثم قال: والذي يظهر لي أن إثبات النون في المضارع المذكور (٢٠٩) مع أن مخصوص بضرورة الشعر ولا يحفظ أن غير ناصبة إلا في هذا الشعر، والقراءة المنسوبة إلى ابن مجاهد وما سبيله هذا لا تبنى عليه قاعدة (٢١٠). قلت: أما قوله لا يحفظ إلا في هذا الشعر، فهذا غير صحيح، وقد وردت ثلاثة شواهد أخرى سبق ذكرها، وأما قوله إن ذلك لم يرد إلا في قراءة ابن مجاهد، فهذا ينفيه ما ذكره في الآية الكريمة (تريدون أن تصدونا) إبراهيم ١٠. قال: وقرأ طلحة أن تصدونا بتشديد النون، جعل أن هي المخففة من الثقيلة وقدر فصلاً بينها وبين الفعل، وكان الأصل أنه تصدوتنا فأدغم نون الرفع في الضمير، والأولى أن تكون أن الشائبة التي تنصب المضارع لكنه هنا لم يعملها، بل ألحاقها من قرأ لمن أراد أن يتم الرضاعة برفع يتم حملاً على ما المصدرية أختها (٢١١)، فالذي يذكر أن رفع المضارع بعد أن لم يثبت إلا في قراءة ابن مجاهد يعود ويخرج قراءة

طلحة (تريدون أن تصدونا) بتشديد
النون على أنها المصدرية، أهملت حملاً
على ما أختها.

والذي أميل إليه قل الرؤاسي - وهو إمام
في النحو واللغة والقراءة - أن فصحاء
العرب ينصبون بأن وأخواتها الفعل،
ودونهم قوم يرفعون بها، ودونهم قوم
يجزمون بها، والدليل على أنها تأتي
في مرتبة تالية لنصب المضارع بعد أن،
أن النحاة لم ينسبوها لقبيلة بعينها، بل
إن منهم من لم يذكر أنها لغة أصلاً..
هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى فقراءة
ابن مجاهد التي نسبها النحاة إليه غير
موجودة في كتابه السبعة، والقراءة
الثانية التي نسبها أبو حيان إلى طلحة
كذلك...

الهوامش:

٩٢- خزانة الأدب ١٦٦/٤، وتصريف، وقد
وردت اللغة منسوبة لأهل العالية في
المغني ٣٥، والجني الداني ٢١٠، والهمع
٣٩٤/١.

٩٣- انظر في هذا الخلاف مثلاً شرح
التسهيل ٣٧٥/١، والهمع ١، ٣٩٤.

٩٤- المحتسب ٢٧٠/١.

٩٥- انظر الشاهد في الجني الداني
٢١٠، وشرح التسهيل ٣٧٥/١، وشرح
الأشموني ٢٥٥/١.

٩٦- انظر المغني ٣٥، والهمع ٣٩٤/١.

٩٧- انظر الجني الداني ٢١٠ على سبيل
المثال.

٩٨- خزانة الأدب ٢٣٦، ٢٣٥/١٠
باختصار، وانظر كلام ابن سلام في

طبقات فحول الشعراء ٧٨/١، ٧٩.

٩٩- انظر على سبيل المثال: شرح
المفصل ٥٨٤/٨، وشرح لاجمل ٤٣٣/١،
وشرح الرضي ٣٣٤/٤، ولاهمع ٤٣٢/١،
وشرح الأشموني ٢٦٩/١.

١٠٠- طبقات فحول الشعراء ٧٨/١،
٧٩.

١٠١- الجني الداني ٤٩٢.

١٠٢- المغني ٤٩، وانظر شرح الجمل
٤٣٣/١.

١٠٣- شرح الجمل ٤٣٣/١.

١٠٤- انظر مثلاً الكتاب ١٤٢/٢، وشرح
المفصل ٨٤/٨، ووصف المباني ٢٩٨.

١٠٥- الكتاب ١٢٤/١، والخزانة ١٨٥/٩،
وانظر في نسبة هذه اللغة شرح المفصل
٧٩/٧، وشرح الرضي ١٧٨/٤، وشرح
الجمل ٤٧١/١، ٤٨٠/٢، وشرح شذور
الذهب ٤٠٦، والهمع ٥٠٤/١.

١٠٦- انظر هذه الشروط على سبيل
المثال عند ابن يعيش ٧٩/٧، وعند ابن
عصفور في شرح الجمل ٤٧١/١.

١٠٧- الكتاب ١٢٤/١، وشرح الجمل
٤٧١/١.

١٠٨- انظر شرح شذور الذهب ٤٠٦،
والهمع ٥٠٤/١.

١٠٩- المشهور عند البصريين فتح همزة
إن إذا أجري القول مجرى الظن على
لغة سليم وغيرها، انظر حاشية الصبان
٣٨/٢.

١١٠- أجرى قالت مجرى ظنت على لغة
سليم حيث نصب مفعولين، الأول هذا
والآخر إسرائينا، وانظر الشاهر في
شرح الأشموني ٣٧/٢.

- ١١١- خزانة الأدب ١٦٧/٧.
- ١١٢- انظر في هذه اللغات على سبيل المثال الكتاب ٢٨٣/٣، وشرح المفصل ١٠٦/٤، وشرح الجمل لابن عصفور ٤١٢/٢، وشرح شذور الذهب ١١٦، والهمع ١٣٩/٢.
- ١١٣- لزياد الأعجم في ديوانه ٧٨.
- ١١٤- شرح أبيات الجمل لابن هشام اللخمي نقلا عن الخزانة ١٦٧/٧.
- ١١٥- الجمل ٢٩٩.
- ١١٦- شرح الجمل ٤١٢/٢.
- ١١٧- البسيط في شرح الجمل لابن أبي الربيع ٤٨٣/١.
- ١١٨- شرح جمل الزجاجي لابن هشام ٣٦٦، والغريب أنه لم يذكر هذه اللغة في شرح شذور الذهب مثلا ١١٥ وما بعدها، وقد ذكر اللغات الأخرى.
- ١٩- الخزانة ٨٧/٣، وكلام البغدادي هو هو كلام ابن السيرافي في شرح أبيات سيبويه ٣٨٨/١.
- ١٢٠- انظر الهمع ١٠٦/٢.
- ١٢١- الكتاب ٢٢٦/١، وانظر المقتضب ٣٣٥/٤.
- ١١٢- شرح الرضي ٤٩٥/١ واللغة منسوبة إلى خثعم في كتاب ٢٢٦/١، وانظر الهمع ١٠٦/٢.
- ١٢٣- انظر الكتاب ٣١٩/٢، المقتضب ٤١٢/٤ وما بعدها، وشرح المفصل ٨٠/٢، وشرح الجمل ٢٧٢/٢، وشرح الرضي ٨٥/٢، وشرح شذور الذهب ٢٨٥.
- ١٢٤- الكتاب ٣١٦/٢ باختصار يسير.
- ١٢٥- الكتاب ٣٢٤/٢، وانظر شرح أبياته السيرافي ١٧٨/٢.
- ١٢٦- شرح الرضي ٨٦/٢.
- ١٢٧- خزانة الأدب ٤٧٠/١.
- ١٢٨- الكتاب ٣١٢/٢، وخزانة الأدب ٣٥١/٣.
- ١٢٩- الكتاب ٣٢٥/٢، والخزانة ٣١٨/٣.
- ١٣٠- تحصيل عين الذهب ٣٥٨، والخزانة ٣٦/١١.
- ١٣١- الكتاب ٣٢٧/٢.
- ١٣٢- قال ابن السيرافي في شرح أبيات سيبويه: نصب غير على الاستثناء المنقطع وغير أنه جواد ليس بشيء مستثنى من الأول أراد ولكنه مع ذكرته لك جواد لا يبقى من ماله شيئا ١٦٣/٢.
- ١٣٣- خزانة الأدب ٤٢٦/١٠.
- ١٣٤- اظر مثلاً معان القرآن للأخفش ١٣٢/١، والجنى الداني ٥٦٨، والهمع ٣٧٣/٢.
- ١٣٥- انظر رصف المباني ٣٧٥، والجنى الداني ٥٨٦.
- ١٣٦- قال الرضي: يجوز أن يقال: الأصل "لعا" أي انتعش، دعاء له، فأدغم تنوينه في لام الجر، وشرح الرضي ٤٧٣/٤، وهذا أيضا لا معنى له في الشاهد.
- ١٣٧- انظر الحجة ١٣٩/٢، والمغني ٢٨٤، وشرح الجمل ٤٣٥/١.
- ١٣٨- انظر في ذلك شرح الرضي ٣٧٣/٤، والجنى الداني ٥٨٦.
- ١٣٩- خزانة الأدب ٩٧/٧ وما بعدها.
- ١٤٠- ديوان الهذليين ٢٠٩/٢.
- ١٤١- عجز بيت لصخر الغي والرواية في ديوان الهذليين على أقطارها وبهذه الرواية يفوت الاستشهاد، انظر ديوانهم

- وشرح الأشموني ٢٨٢/١، والهمع ٤٣٥/١،
ووردت غير منسوبة في الخصائص
١٧٧/١.
- ١٥٩- الشاهد قلب ألف المقصور ياء
وإدغامه في ياء الإضافة، انظر مثلاً
الهمع ٤٣٥/٣.
- ١٦٠- الشاهد كلاذني قبله، وانظر مثلاً
الخصائص ١٧٨/١، وشرح المفصل
٣٣/٣.
- ١٦١- مختصر في شواذ القرآن ١٢،
والمحتسب ٧٦/١.
- ١٦٢- مختصر في شواذ القرآن ٦٧،
والمحتسب ٣٦٦/١، والبحر المحيط
٢٩١/٥، قال أبو حيان: يا بشري بقلب
الألف ياء وإدغامها في ياء الإضافة.
- ١٦٣- مختصر شواذ القرآن ٩٠.
- ١٦٤- المحتسب ٧٦/١، وانظر الخصائص
١٧٧/١.
- ١٦٥- انظر شرح الرضي ٢٦٤/٢.
- ١٦٦- الخزانة ٤١٧/٩، باختصار، وانظر
شرح الرضي ٢٥٣/٤.
- ١٦٧- انظر منهج الأخفش الأوسط
٣٤٨.
- ١٦٨- انظر الأصول ١١٩/١.
- ١٦٩- انظر الإيضاح العضدي ٨٥،
وايضاح شواهد الإيضاح ١٢٠/١.
- ١٧٠- المقرب ٦٦/١، وشرح الجمل
٦١٣/١.
- ١٧١- أخل به المعجم المفصل في شواهد
النحو الشعرية، وانظره في إيضاح
شواهد الإيضاح ١٢٠/١، ١٢١.
- ١٧٣- انظر شرح التسهيل ١٠/٣، والهمع
٢٤/٣.
- ٢٢٤/٢.
- ١٤٢- المغني ٣٢٧.
- ١٤٣- انظر شرح الرضي ٢٠٤/٣،
والهمع ٣٧٥/٢، ٣٧٦، وشرح الأشموني
٢٠٥/٢.
- ١٤٤- خزانة الأدب ٤٣٠/٤.
- ١٤٥- المحتسب ٤٨/٢.
- ١٤٦- شرح التسهيل ٢٨٤/٣.
- ١٤٧- انظر مثلاً المحتسب ٩٤/٢، وشرح
التسهيل ٢٤٢/٣.
- ١٤٨- انظر التصريح بضمون التوضيح
٢٤٢/٣.
- ١٤٩- من السبعة، انظر السبعة
ص ٣٦٢.
- ١٥٠- قاله الزمخشري في الكشاف
٥٥١/٢.
- ١٥١- قاله الفراء في معاني القرآن
٧٥/٢.
- ١٥٢- قاله المعري في رسالة الفخران
٤٥٥.
- ١٥٣- انظر مثلاً شرح التسهيل ٢٨٤/٣،
والبحر المحيط ٤٢٩/٦.
- ١٥٤- قال الأخفش في معاني القرآن
٢٧٥/٢.
- ١٥٥- شرح التسهيل ٢٨٤/٣.
- ١٥٦- التصريح بضمون التوضيح
٢٤٢/٣، وانظر الإتحاف ١٦٨/٢.
- ١٥٧- معاني القرآن، للفراء ٥٧/٢.
- ١٥٨- خزانة الأدب ٤٢٨/٤، وقد جاءت
اللغة منسوبة إلى هذيل في المصادر
التالية: المحتسب ٦٧/١، ٣٦٦، وشرح
المفصل ٣٣/٣، والبحر المحيط ٢٩١/٥.

- ١٨٧- وبار الأولى مبنية على الكسر،
والثانية مرفوعة.
- ١٨٨- للفرزدق في ديوانه ص ٢٥٧، وقد
أخل به المعجم المفصل في شواهد النحو
الشعرية.
- ١٨٩- أحياناً يسمى البغدادي لغة الحجاز
لغة الجمهور.
- ١٩٠- الخزانة ١٩٩/٤.
- ١٩١- خزانة الأدب ٧١/٢ وما بعدها،
وانظر مثلاً شرح الأشموني ٢٦٩/٣.
- ١٩٢- أخل به المعجم المفصل في شواهد
النحو الشعرية، وانظره مثلاً في شرح
التسهيل ١٤٩/٣ وهو للنمر بن تولب.
- ١٩٣- شرح التسهيل ١٤٩/٣.
- ١٩٤- مختصر شواذ القرآن ٥٥، قال ابن
خالويه حكى أبو زيد أن من المعرف من
يفتح كل لام إلا في قولهم الحمد لله.
- ١٩٥- انظر شرح الرضي ٣٧٤/٤.
- ١٩٦- خزانة الأدب ٤٢٠/٨ وما بعدها
بإختصار.
- ١٩٧- انظر مثلاً معاني القرآن ١٣٦/١،
والخصائص ٣٩٠/١.
- ١٩٨- انظر مثلاً ضرائر الشعر ١٦٤.
- ١٩٩- أخل به المعجم المفصل في شواهد
النحو الشعرية، وانظر مثلاً في الضرائر
١٦٤.
- ٢٠٠- أخل به المعجم المفصل في شواهد
النحو الشعرية، وانظره في الضرائر
١٦٤.
- ٢٠١- انظر الإنصاف ٥٦٣/٢ وشرح
المفصل ١٥/٧.
- ٢٠١- وقبلهم صرح به ثعلب في مجالس
٣٢٢/١، وقال الرؤاسي من الكوفيين:
- ١٧٤- انظر شرح التسهيل لابن مالك
١٠/٣ و ١١، وشرح الأشموني ٢٨/٣ و
٢٩.
- ١٧٥- انظر شرح الرضي ٢٥٣/٤.
- ١٧٦- انظر شرح التسهيل ١٠/٣ و ١١.
- ١٧٧- خزانة الأدب ١٥/٥.
- ١٧٨- خزانة الأدب ١٨٣/٦.
- ١٧٩- شرح الرضي ٨٨/٣.
- ١٨٠- اللسان: كذب.
- ١٨١- اختلف النحاة في سبب ناء هذه
الأعلام على ثلاثة مذاهب: الأول مذهب
سيبويه أنها بنيت لشبهها بفعال الذي
هو اسم الأمر، وهذا مذهب سيبويه
ومن تبعه، انظر الكتاب ٢٧٣/٣، والثاني
مذهب المبرد أنها بنيت لتوالي علل منع
الصرف عليها وهي التعريف والتأنيث
والعدل، انظر المقتضب ٣٧٤/٣، والثالث:
مذهب الربيعي أنها بنيت لتضمنها معنى
الحرف، وهو تاء التأنيث، انظر شرح
الجميل ص/٢٤٩.
- ١٨٢- أخل به المعجم المفصل في شواهد
النحو الشعرية، وانظره في الخزانة
٢٩٨/٥، وما بنته العرب على فعال
ص ١١.
- ١٨٣- أخل به المعجم المفصل، وانظره في
ما بنته العرب على فعال.
- ١٨٤- أخل به المعجز.
- ١٨٥- انظر في نسبة هذه اللغات، الكتاب
٢٧٧/٣، المقتضب ٢٧٥/٣ وما ينصرف
وما لا ينصرف ٧٢، وما بعدها، وشرح
المفصل ٦٤/٤ وما بعدها.
- ١٨٦- سفار مبنية على اكسر على لغة
أهل الحجاز وجمهور تميم.

- ٢٠٦- قال في الخصائص: سألت عنه-
أي عن قول الشاعر أن تقرأن- أبا علي
- رحمه الله- فقال: هي مخففة من
الثقيلة ٢٩١/١.
- ٢٠٧- القراءة غير موجودة في السبعة
لابن مجاهد.
- ٢٠٨- الضائر ١٦٤، وانظر شرح الجمل
٤٤٥/١.
- ٢٠٩- يعني قول الشاعر أن تهبطين، أن
تقرأن.
- ٢١٠- البحر المحيط ٢٣٠/٢.
- ٢١١- البحر المحيط ٤١٠/٥.
- "فصحاء العرب ينصبون بأن وأخواتها
الفاعل، ودونهم قوم يرفعون بها، ودونهم
قوم يجزمون بها" الهمع ٢٨٤/٢.
- ٢٠٣- قال في الإنصاف: إن من العرب
من لا يعلمها مظهرة ويرفع ما بعدها
تشبيهاً بـ "ما" لأنها تكون مع لأفعل
بمنزلة المصدر كما أن ما تكو العفل
بعدها بمنزلة المصدر ٥٦٣/٢.
- ٢٠٤- انظر شرح ابن يعيش ١٥/٧.
- ٢٠٥- عند شرحه لقول ابن مالك
"وبعضهم أهمل أن حملاً على "ما" أختها
حيث استحققت عملاً، قال الأشموني
بعضهم- أي بعض العرب ٢٨٦/٣.



الأثر الدلالي في التوجيه النحوي من حيث التعدد والاحتمال والمنع

بقلم: د. محمد قاسم محمد حسين*

هذه الدراسة تقوم على جانبين رئيسيين: الأول: الجانب النظري، ويشمل علاقة الدلالة بعلم النحو، وقد ذكرت فيه معنى الدلالة في اللغة والاصطلاح، وأوضحت فيه موقع الدلالة في التراث النحوي العربي، وتوظيف نحائنا الأوائل لهذه الدلالة توظيفاً صحيحاً، وعدم إغفالهم لدورها الفعال في التوجيه النحوي.

والثاني: الجانب التطبيقي، وتناولت فيه الأثر الدلالي في التوجيه النحوي للقراءات القرآنية والشواهد الشعرية من حيث التعدد والاحتمال والمنع.

علم الدلالة

هو علمٌ حديث النشأة من حيث منهجيته واستقلاله كفرع رئيس من فروع البحث اللغوي " وقد أصبحت (الدلالة) أو (علم الدلالة) أو (نظرية الدلالة) أو (نظرية المعنى) أو (علم المعنى) منذ مطالع هذا القرن - القرن العشرين. فرعاً من فروع البحث اللغوي معترفاً به في علم اللغة " (١) لذا فإن جورج مونان يعترف بأن دراسة هذا الفرع " لم تبلغ بعد سن الرشد العلمي، ويرى كثير من الألسنيين أنها الجزء من الألسنية الذي تفترض تطبيق مبادئ الهيكلية عليه أكثر العقبات، وهي عقبات لم تتضح طبيعتها بعد " (٢) بيد أن هذا العلم له أصول تاريخية قديمة ترجع لعلماء العرب القدماء من لغويين وبلاغيين وفلاسفة وعلى رأس هؤلاء هم النحاة.

والدلالة لغة " الإرشاد، وما يقتضيه اللفظ عند إطلاقه، والجمع دلائل ودلالات.

ودلّه على الشيء يدلّه دلاً ودلالة، فاندلّ: سدده إليه، والدليل ما يستدل به " (٣)

والدلالة في الاصطلاح تعنى " ما يتوصل به إلى معرفة الشيء كدلالة الألفاظ على المعنى " (٤)

وعلم الدلالة " مصطلح فني يستخدم في الإشارة إلى دراسة المعنى " (٥) أو " العلم الذي يدرس المعنى " (٦) " ولكن لا يفهم من هذا أن علم الدلالة يهتم بالمعنى المفرد

* أكاديمي من مصر.

وحسب، بل هو موجه صوب النشاط الكلامي ذي الدلالة الكاملة من أحداث كلامية أو امتدادات نطقية، تكون جمل ذات معان فتجدد عن طريق معطيات الجمل ككل وليس الكلمة المفردة (٧)

الدلالة وعلاقتها بالنحو العربي

"ويرتبط النحو - بوصفه العلم الذي يدرس المستوى التركيبي للغة - ارتباطاً جوهرياً بالدلالة ليس فقط لأن قواعد هذه هي أداة التوصيل إلى الدلالة، وإنما لأن عنصر الدلالة مكون من مكونات القاعدة نفسها من ناحية، كما أنه من ناحية ثانية وسيلة لدراسة هذه القواعد وتفسيرها وتعليلها (٨) " لا سيما في النحو العربي الذي لم يقتصر في أهدافه على الوصول إلى القواعد وإنما تعدى ذلك إلى تفسيرها وتعليلها، وقد كان المكون الدلالي عنصراً أساسياً في هذه المراحل كلها (٩) " وقد أدت مكانة المعنى هذه إلى اهتمام دارسي اللغة به اهتماماً جعله أساساً لتحليل التراكيب اللغوية (١٠). وهذه العلاقة عرفها النحاة منذ سيبويه " فاستخدموا المعنى في التحليل النحوي (١١) " وكانت غاية التحليل النحوي أو الإعراب بالمعنى الاصطلاحي عندهم إنما هي بيان لوظائف تتصل بالمعنى (١٢)

وعلق د. محمد حماسة تعليقاً دلاليّاً على قول سيبويه: " فمنه مستقيم حسن، ومُحال، ومستقيم كذب، ومستقيم قبيح، وما هو محال كذب (١٣) فقال: " في هذا النص القصير تكمن بذور نظرية نحوية، حيث تندمج في تواؤم حميم قوانين النحو مع قوانين الدلالة، أو بعبارة أخرى

قوانين المعنى النحوي الأولى وتمثله الوظائف النحوية المختلفة مع قوانين دلالة المفردات الأولية وتمثلها الدلالة المعجمية بالكلمة وتمتزج فيما يمكن أن يسمى المعنى النحوي الدلالي (١٤)

ومن أقوال علمائنا القدماء أيضاً في الربط بين الجانب النحوي والجانب الدلالي ما قاله ابن جني عند تعريفه للإعراب - وهو جزء من النحو - : " الإبانة عن المعنى بالألفاظ (١٥) " ويظهر هذا الارتباط أيضاً في تعريف السكاكي لعلم النحو بقوله: " بأنه معرفة كيفية التركيب فيما بين الكلم لتأدية أصل المعنى مطلقاً (١٦) " ونقل السيوطي تعريف صاحب المستوفي للنحو فقال: " صناعة ينظر لها أصحابها في ألفاظ العرب من جهة ما يتألف بحسب استعمالهم، لتعرف النسبة بين صيغة النظم، وصورة المعنى، فيتوصل بإحداهما إلى الأخرى (١٧) والذي يؤكد ذلك الارتباط ما قرره نحاة العرب القدماء " فكل ما يصلح به المعنى فهو جيد، وكل ما فسد به المعنى فمردود (١٨)

وقد أكد ابن جني على أن تقدير الإعراب يجب أن يكون موافقاً للمعنى فقال: " فإن أمكنك أن يكون تقدير الإعراب على سمت تفسير المعنى فهو ما لا غاية وراءه، وإن كان تقدير الإعراب مخالفاً لتفسير المعنى تقبلت تفسير المعنى على ما هو عليه، وصححت طريق تقدير الإعراب، حتى لا يشذ شيء منها عليك (١٩) " وقد عقد ابن جني في الخصائص باباً في تجاذب المعاني والإعراب فقال: " هذا موضع كان أبو علي رحمه الله يعتاده ويلم كثيراً به. ويبعث على المراجعة له

بعض أئمة النحويين منذ وقت مبكر إلى ظاهرة التحول في الأساليب العربية وسجل صوراً من انتقال دلالة التركيب النحوي من مفهوم وضعت له في الأصل إلى مفهوم آخر جديد اقتضته سنن التطور في الاستخدام اللغوي، والحاجة إلى التعبير عن حالات مستجدة تتطلبها دواع نفسية وظروف اجتماعية لا تجد لها صيغة مستقلة تعني بها، فتلجأ لاستمارة صيغ أخرى تحاول إضفاء دلالات جديدة عليه، تفهم من السياق الذي استخدمت فيه "٢٦)

"وقد درس العلماء القدماء كذلك جوانب مختلفة من جانب الدلالة التي تتعلق بالصيغة النحوية المجردة، فدرسوا في إشارات ترتبط غالباً بنص من النصوص الفرق بين صيغة الجملة الاسمية وصيغة الجملة الفعلية، وهذه الإشارات متفرقة موزعة "٢٧).

وأصديق دليل على أن النحاة الأول اعتمدوا على المعنى الوظيفي في التقعيد النحوي، أنهم اتهموا بتحكيم المعنى عند تحليلهم النحوي "واتهم النحاة العرب بأنهم يحكمون المعنى في التحليل النحوي، وخطبوا في ذلك إيان المد الشكلي للنظريات الغربية "٢٨)

وما سبق يشير إلى " عناية اللغويين والنحاة والبلاغيين العرب القدماء. ومنذ عهد مبكر. بوظائف النحو أو معانيه، فقد أكد هؤلاء أن الأنظمة والقوانين النحوية عنصر حاسم من عناصر تحديد الدلالة، وفهم المعنى، وتهياً لهم وضع علم النحو وسن قواعد وتقرير قوانينه في ظل المعنى "٢٩) ويعمل د/ تمام حسان لذلك بقوله: " لأنهم اتخذوا من تلك القواعد

والطاف النظر فيه وذلك أنك تجد في كثير من المنشور والمنظوم الإعراب والمعنى متجاذبين، هذا يدعوك " إلى أمر وهذا يمنعك منه فمتى اعتورا كلاماً ما أمسكت بعروة المعنى وارتحت لتصحيح الإعراب "٢٠). وهم يقصدون بالمعنى هنا المعنى النحوي الوظيفي " وقد أورد ابن جني أمثلة لذلك من القرآن الكريم "٢١) ومنها قوله تعالى: (إنه على رجهه نقادر يوم تبلى السرائر). سورة الطارق: آيتان (٨، ٩) " وفي مباحث النحو كما في مجالس العلماء ومناظراتهم في حلقات الدرس أو في حضرة الخلفاء والعلية شواهد قاطعة الدلالة على أنهم كانوا يعلمون أن الإعراب قد يوجه المعنى ويؤثر فيه، إذ كانوا يديرون عليه، ويربطون به بعض مسائل الفقه وأحكام التشريع "٢٢). وذكر السيوطي العلاقة بين النحو متمثلاً في الإعراب وبين المعنى فقال: "لأن المعنى يغير ويختلف باختلاف في الإعراب فلا بد من معرفة وجوه الإعراب لتحديد المعنى المراد من التركيب بناء على معرفة إعرابه "٢٣).

" وفي الفترة المبكرة للنحو العربي، كان أتباع مدرسة الكوفة يقولون عن سيبويه إنه (عمل كلام العرب على المعاني فخلى عن الألفاظ) أي أنه أولى الجانب الإدراكي رعاية واهتماماً على حساب الجانب الصوتي، أو بعبارة أخرى إنه يهتم بالدلالة وليس بالبدال، أو بالمعنى الداخلي وليس بالشكل الخارجي "٢٤) وذلك لأن سيبويه " ما من مسألة نحوية يتناولها بالتحليل إلا ونجده يربط فيها بين التغيرات التي تحدث على مستوى اللفظ وما ينتج عنها من تعديل أو تحوير على مستوى المعنى "٢٥) " وقد تنبه

يتصور بعضهم، وإن جواز أكثر من وجه تعبيرى ليس معناه أن هذه الأوجه ذات دلالة معنوية واحدة. وإن لك الحق أن تستعمل أيها تشاء كما تشاء، وإنما لكل وجه دلالة " (٣١)

فكل رواية تحمل دلالة خاصة، وكل تعبير يفصح عن معنى مغاير للآخر " إذ كل عدول من تعبير إلى تعبير، لا بد أن يصحبه عدول من معنى إلى معنى، فالأوجه التعبيرية المتعددة، إنما هى صور لأوجه معنوية متعددة " (٣٢)

" ومما يؤكد ذلك ما ورد عن العرب فى قولهم: (ما أحسن زيد) فإذا قصد المتكلم دلالة التعجب فإنه يقول: (ما أحسن زيداً) بنصب كل من (أحسن زيداً) و (زيداً)، ولو أراد معنى الاستفهام أى: عن أى شيء من زيد حسن لقال: (ما أحسن زيد ٥) برفع (أحسن) وجر (زيد)، ولو قصد معنى النفي لقال: (ما أحسن زيد) بنصب أحسن ورفع زيد " (٣٣) وهذا المثال يظهر التأثير المتبادل بين الدلالة الوظيفية والنحو، فالإعراب وهو جزء من النحو يساعد على وضوح المعنى الوظيفي المراد، وإذا خفى الإعراب فإن العامل الدلالي يساعد على فهم المعنى الوظيفي وذلك من مجرد فهم دلالة المتكلم نستطيع أن ننصب زيداً أو نرفعه أو نجره " ومن الواضح أن كل تركيب وكل وجه إعرابى يتميز بخصائصه الدلالية، وتعدد معانيه الإعرابية وهذا ينسجم مع النهج الذى اتبعه اللغويون، والمفسرون، والنحويون، والأصوليون العرب القدامى فى التعامل مع النص القرآنى المنطوي على معانٍ مطلقة. لا تنقضى عجائبها، وتعدد أوجه تأويلها وتفسيرها " (٣٤) ومما يؤكد قوة العلاقة بين الدلالة الوظيفية والنحو ما

والقوانين النحوية سبيلاً إلى فهم النصوص اللغوية، ومنها النص القرآنى، مما يجعل النحو العربى منذ نشأته الأولى لصيقاً بعلم الدلالة، وأن للنحاة العرب المتقدمين قصب السبق على أى تراث نحوى أسمى آخر فى الربط بين النحو والدلالة " (٣٥) أى فى ربطهم بين النحو ودلالته الوظيفية.

الأثر الدلالي فى التعدد والاحتمال والمنع

لقد أوضحت فى الكلام السابق العلاقة بين الدلالة والنحو وأظهرت أن هذه العلاقة قوية ومؤثرة، وسوف أناقش بصورة عملية أثر الجانب الدلالي فى التوجيه النحوي ومن مظاهر ذلك ما نراه من تعدد التقعيد النحوي للشاهد الواحد باختلاف رواياته، أو احتمال الشاهد لأكثر من توجيه أو مجئ الشاهد على صورة واحدة ومنع احتمال التوجيه النحوي أو التعدد له، ويعتبر هذا المبحث بمثابة الدراسة العملية التى تبرز علاقة الدلالة بالنحو.

أولاً: الدلالة والتعدد:

وأقصد بذلك أن الدلالة لها أثر بارز فى تعدد القاعدة النحوية أمام الشاهد الواحد، فنرى كثيراً من النصوص العربية تروى فى كتب النحاة بأكثر من رواية، وكل رواية لها توجيه نحوي مغاير عن الأخرى مما يؤثر فى اختلاف المعنى، فبتعدد الموقع الإعرابي لكلمات الشاهد ينتج عنه تعدد فى المعنى المصاحب لكل رواية، فتختلف الروايات للشاهد الواحد أحياناً لاختلاف المعنى المراد " إن دلالة الأوجه النحوية ليست مجرد استكثار من تعبيرات لا طائل تحتها، كما

الرفع " دلالة (على) على الاستعلاء بما يشير إلى وقوع الغشاوة على الأبصار التي تأبى إدراك آيات الله ودلائله " (٤٢) وأسباب الترجيح السابقة تقوم على أساس المعنى الوظيفي الناتج عن رفع كلمة (غشاوة).

الثاني: ما قرئ بالنصب والجزم من أمثلة ذلك في القرآن قوله تعالى: (ثم ردوا إلى الله مولاهم الحق) " سورة الأنعام: آية (٦٢) " فقد قرأ الجمهور (الحق) بالجر، وقرأ الحسن البصري بالنصب " (٤٣)

وتخرج قراءة النصب " على المصدر (حقاً) أو بتقدير فعل (أعنى) " (٤٤) وتخرج رواية الجر على أن (الحق) صفة لمولاهم، ويرجح النحاة والمفسرون رواية الجر على رواية النصب، وهذا الترجيح مرجعه للعامل الدلالي، وذلك لسببين:

الأول: دلالة رواية الجر على الثناء والتعظيم " لأن في الموصوف دلالة على الثناء والتعظيم لله تعالى، والتأكيد على انفراده سبحانه بصفة الألوهية الحقّة، فهو الإله الحق وأنه موجد الشيء بسبب ما تقتضيه الحكمة بفعل واقع بقدر ما يجب وفي الوقت الذي يجب " (٤٥) الثاني: دلالة المبالغة " ما في الوصف بالمصدر من مبالغة في حصول الصفة في الموصوف " (٤٦)

الثالث: ما قرئ بالرفع والجر ومن أمثلة ذلك قوله تعالى: (قد كان لكم آية في فتنتين التقتا فتة تقاتل في سبيل الله وأخرى كافرة..) " سورة آل عمران: آية (١٣) " قرأ الجمهور (فتة) بالرفع، وقرأ آخرون بالجر " (٤٧) فتوجيه قراءة الرفع " على الخبر لمبتدأ محذوف تقديره: إحداهما فتة، أو على الابتداء والخبر

نراه من تعدد روايات قراءة الآية الواحدة في القرآن الكريم، فكل قراءة لها دلالة وظيفية معينة يصحبها تغير في التوجيه النحوي ومن أمثلة ذلك ما يلي:

الأول: ما قرئ بالنصب والرفع و مثال ذلك قوله تعالى: (ختم الله على قلوبهم وعلى سمعهم وعلى أبصارهم غشاوة) " سورة البقرة: آية (٧) لقد قرئت الآية السابقة برفع (غشاوة) ونصبها، قال ابن مجاهد: " قرأوا كلهم (غشاوة) في البقرة رفعاً بالألف إلا أن المفضل بن محمد روى عن عاصم (وعلى أبصارهم غشاوة) نصباً " (٣٥) " والنصب على تقدير فعل أي: جعل على أبصارهم غشاوة وقراءة النصب أصوب عند الفراء " (٣٦) ويرجح الزجاج وغيره قراءة الرفع على الابتداء " (٣٧)

ويأتى الدور الدلالي في ترجيح قراءة الرفع على غيرها من قراءة النصب وذلك للأسباب التالية:

أولاً: تقرب المعنى المقصود " وعلى الرفع تكون الدلالة المرادة أقرب، وتقتضى الوقف على (وعلى سمعهم) وهو حسن ؛ لأن الكلام قد تم. ثم استأنف (وعلى أبصارهم غشاوة) " (٣٨)

ثانياً: عدم مناسبة معنى الختم للأبصار " أن الختم لا يكون على الأبصار، وإنما على القلوب والأسماع " (٣٩) وذلك " فالقلوب مجوفة أشبهت بالأكياس فاستعير لها الختم والطبع والأكنة، بينما البصر ليس مجوفاً، فكان الذي يناسبه غشاوة " (٤٠) " وكل ما كان مشتملاً على الشيء فهو من كلام العرب مبني على فعالة " (٤١)

ثالثاً: دلالة الاستعلاء المستفادة من رواية

هذا الوجه معنى الاختصاص، حيث
خص المتقين بالحرور العين وحصره عليهم
"٥٤"

ثانياً: لبيان أهمية المذكور "ولا شك أن
فى الحذف دليلاً على أهمية المذكور
وعظمته "٥٥"

ثالثاً: لما فيه من الاتساع الدلالى مع
الإيجاز " وأن فيه إيجازاً واختصاراً
واتساعاً فى الدلالة "٥٦"

وإذا تصفحنا كتب النحاة وجدنا أثر
الدلالة واضحاً فى تعدد الروايات
لشواهد الشعرية ومن أمثلة ذلك قول
الفرزدق:

كم عمة لك يا جرير وخالة

فدعاء قد حليت على عشاري "٥٧"

ورد هذا الشاهد بثلاث روايات فى
كتب النحاة، بجر كلمة (عمة) ورفعها،
ونصبها.

فأما عن رواية الجر " فقد ذكرها سيبويه
عند حديثه عن البيت التالى للشاهد
السابق "٥٨)، وذكر المبرد رواية الجر
ووجهها بقوله: " فإذا قلت: كم عمة فعلى
معنى رب عمة.. فإذا قلت: كم عمة فليست
تقصّد إلى واحدة وكذلك إذا نصبت "٥٩"
وذكر ابن يعيش رواية الجر ونعتها بأنها
أفضل الروايات وأجودها مستدلاً على
ذلك بالعامل الدلالى، فقال: " ومن جرّ
فعلى أنه خبر لمعنى (رب) وأجودها الجر
لأنه خبر، والأظهر فى الخبر الجر والمراد
الإخبار بكثرة العمات الممتنّات بالخدمة
"٦٠". ويبدو الأثر الدلالى واضحاً فى
قول ابن يعيش السابق: " المراد الإخبار
بكثرة العمات الممتنّات بالخدمة "٦١"

ووافق صاحب التصريح رأى ابن يعيش

شبه جملة والتقدير: منهما فئة "٤٨"
بينما توجه رواية الجر على البدلية من
(فتتين).

ورواية الرفع أرجح من أخذتها لقوة
دالتها الوظيفية على المعنى المراد، وذلك
لسببين:

الأول: لوضوح دلالة التفصيل " إذ تتضح
فيه دلالة التفصيل والتبيين على وجه
المدح لفئة الأولى، و الذم للثانية "٤٩"

الثانى: لأن رواية الرفع تظهر أهمية
المذكور " ومن المعروف أن حذف المبتدأ
والانشغال بذكر الخبر وحده دلالة على
أهميته "٥٠"

الرابع: ما قرئ بالنصب والرفع والجر ومن
ذلك قوله تعالى: (ولحم طير مما يشتهون
وحور عين) "سورة الواقعة: الآيتان: (٢١-
٢٢) " فقد قرئت (حور) بالنصب والرفع
والجر "٥١" " توجه رواية الرفع بتوجيهات
ثلاثة: أحدها: معطوف على (وليدان)،
والثاني: على الابتداء، والخبر محذوف،
والتقدير: لهم حور، والثالث: نونساؤهم
حور. وتوجه رواية النصب على تقدير فعل
محذوف، والتقدير: أى: يعطوا حوراً " .
وكذلك من نصب من غير السبعة، حمل
على المعنى ؛ لأن الكلام دل على يمنحون
وعلى يملكون "٥٢) .

وتوجيه رواية الجر على العطف على
(أكواب) قبلها فى قوله تعالى: (يطوف
عليهم ولدان مخلدون بأكواب وأباريق)
"٥٣" سورة الواقعة: الآيتان (١٧-١٨)

وللعامل الدلالى الوظيفى دور بارز فى
ترجيح قراءة الرفع على غيرها وذلك
للتالى:

أولاً: لما فيه من دلالة الاختصاص " وفى

جديداً وهو أن العممة واحدة وكذلك الخالة ولكن الكثرة وقعت على عدد مرات الحلب، أو كثرة مدته، ووجه الهجاء في هذه الرواية يأتي من طول فترة بقاء عممة جرير وخالته عند الفرزدق وهما يعملن بهذا العمل الوضيع.

وأما عن رواية النصب فقد استشهد بها سيبويه على أن من العرب من ينصب تمييز (كم) الخبرية تشبيهاً بالاستفهامية فقال: "وبعض العرب ينشد قول الفرزدق: كم عممة لك يا جرير وخالة.. (البيت) (٦٨) وذكر المبرد النصب فقال: "وإذا قلت: كم عممة ؟ فعلى الاستفهام" (٦٩) ويخرج ابن يعيش رواية النصب مستدلاً بالعامل الدلالي " ومن نصب فعلى لغة من يجعل (كم) في معنى عدد منون، ونصب بها في الخبر وهم كثير منهم الفرزدق ؛ لأن هذا ليس موضع استفهام مع أنه لا يبعد الاستفهام على سبيل التقرير فتكون (كم) مبتدأ في موضع مرفوع وقوله: قد حلبت على عشاري في موضع الخبر، وتكون (كم) واقعة على العمات (٧٠). وذكر الرضی توجيه رواية النصب مبرزاً دور العامل الدلالي من خلالها، فقال: " ووجه النصب في (عممة) كون (كم) خبرية، على ما تقدم من جواز نصب مميزها عند بعضهم، أو استفهامية وإن لم يرد معنى الاستفهام، لكنه على سبيل التهكم، كأنه يقول: نفس الحلب ثابت، إلا أنه ذهب عنى عدد الحلبات (٧١) وذكر صاحب التصريح رواية النصب مبيناً أثر العامل الدلالي عند توجيهها فقال: " وبنصبهما.. أي عممة وخالة .. فقيل: إن تمييزاً تجيز نصب مميز الخبرية مفرداً... وقيل على الاستفهام التهكمي أي: أخبرني بعدد عماتك وخالاتك اللاتي كن يخدمني فقد نسيته (٧٢)

السابق في دلالة رواية الجر على الكثرة فقال:

"بجر(عممة وخالة) على أن (كم) خبرية: أي: كثير من عماتك وخالاتك من جملة خدمي (٦٢) ومن دلالة الجر السابقة نستشف ربط النحاة بين رواية جر(عممة) من ناحية وبين دلالتها الوظيفية من ناحية أخرى مما نتج عنها كثرة عمات وخالات جرير اللواتي عملن بالخدمة عند الفرزدق وهذا أبلغ في الهجاء.

وأما عن رواية الرفع فنذكر سيبويه دلالتها بقوله: "وقد قال بعض العرب: كم عممة لك يا جرير وخالة.. البيت، فجعل كأنه قال: كم مرة قد حلبت عشاري على عماتك (٦٣)

وقال المبرد عن رواية الرفع: "وإذا قلت كم عممة أوقعت (كم) على الزمان فقلت: كم يوماً عممة لك وخالة قد حلبت على عشاري، وكم مرة ونحو ذلك (٦٤) ويعمل ابن يعيش رواية الرفع فيقول: " فالرفع على أنه مبتدأ وحسن الابتداء به حيث وصف بالجار والمجرور وهو (لك) وقوله: قد حلبت على عشاري في موضع الخبر (٦٥) وقال الرضی: "والرفع على حذف التمييز... فترفع (عممة) بالابتداء و (لك) صفتها والخبر (قد حلبت) (٦٦) ويوضح الرضی دلالة هذه الرواية من خلال تقدير التمييز المحذوف فيقول: "إما مصدراً بتقدير: كم حلبية، نصباً، وجرراً. فالنصب على الاستفهام على سبيل التهكم، والجر على الإخبار، وإما ظرفاً بتقدير: كم مرة (٦٧)

ومن تخريج النحاة لرواية الرفع تأكد لنا أثر المعنى الوظيفي في توجيه الإعراب ؛ لأن رفع كلمة (عممة) تعطى مفهوماً دلالياً

ورواية النصب تقترب في دلالتها من رواية الجر حيث تدل على كثرة العمات والخالات مضافاً إليها دلالة السخرية والتهكم.

والقارئ لتخريج النحاة للشاهد السابق يلحظ أهمية الدور الدلالي في توجيه المعنى النحوي بالجر أو الرفع أو النصب، فتعدد المواضع الإعرابية لكلمتي: (عمة وخالة) نتج عنه تعدد في المعاني الوظيفية للشاهد مما أدى إلى تعدد المعاني الدلالية له وهذا يعكس قوة العلاقة بين النحو والدلالة وأثرها في تعدد القاعدة النحوية للشاهد الواحد.

ثانياً: الدلالة والاحتمال

وأقصد بذلك أن هناك شواهد شعرية ونثرية وردت في كتب النحاة برواية واحدة، ولكن تحتل أكثر من توجيه، وهذه الاحتمالات تقوم على أساس العامل الدلالي "وكان من أبرز مظاهر الإعراب الوظيفي الدلالي هو أفرز في تراثنا نظرية نحوية دلالية مثيرة أساسها ومنطلقها الإعراب فحسب هي نظرية (الاحتمالات الإعرابية) التي تقدم لنا إمكانيات التعدد في الأوجه الإعرابية للكلمة الواحدة داخل النص المعين "٧٣ وكل وجه من هذه الوجوه المتعددة يحتمل دلالة مغايرة عن الآخر" بحيث يتخصص كل وجه من وجوه هذا التعدد الإعرابي بدلالة خاصة لا يؤديها الوجه الإعرابي المقابل الذي تحتله الكلمة نفسها في التركيب النحوي نفسه" ٧٤ فمثلاً هناك جمل في لغتنا العربية " تحتمل أكثر من معنى نحوي نحو (عندي حب عسل) فهذا يحتمل أن يكون عندك الوعاء وليس عندك عسل بخلاف قولك:

(عندي حب عسل) فهذا نص في أن عندك عسلًا مقدار حب "٧٥ وهذا مثل " (كرم خالدًا أبا) فهذا يحتمل أن خالدًا كرم حال كونه أباً ويحتمل أن أباه كرم، بخلاف قولك: (كرم أبو خالد) "٧٦" إن نظرية الاحتمالات الإعرابية هذه تؤكد بوضوح طبيعة العلاقة الجدلية بين علامات الإعراب والدلالة لكون هذه النظرية في حقيقة الأمر نظرية في تعدد أنواع الأوجه الإعرابية لمكون من مكونات تركيب نحوي واحد من جهة، وتعدد أنواع التراكيب الممكنة من جهة أخرى "٧٧

ومن الشواهد القرآنية التي تبدى فيها عنصر الاحتمال قوله تعالى: (كونوا قردة خاسئين) "سورة البقرة: الآية (٦٥)" قد اختلفوا في توجيه إعراب (خاسئين) على ثلاثة أوجه "٧٨" فقيل إنها صفة لـ (قردة) أو: إنها خبر بعد خبر. أو: إنها حال من الضمير في (كونوا). ويترجح عند أكثرهم النصب على أنه خبر ثان للفعل الناسخ (كونوا) للدلالات الآتية "٧٩

أولاً: يرجح النصب على الخبر للناسخ لأن الحالية أو الوصفية لا يزيدان إلى سياق الآية دلالة جديدة، فالوصف والحال مستفاد من لفظ (قردة) لدلالاتها على الذل والصغار والخس

ثانياً: في الإخبار دلالة على سرعة فعل الله تعالى ومسخه لليهود بما تتم به الدلالة المرادة

ثالثاً: لو كانت (خاسئين) صفة لـ (كان) لأخلق أن يكون قردة خاسئة ولما يقرأ بذلك دل على أنه ليس بوصف، وجمع المذكر السالم لا يكون صفة لما لا يعقل "٨"

ومن توجيهات النحاة السابقة لنصب (خاسئين) نستشف أهمية دور العامل الدلالي في هذه التوجيهات ودوره كذلك في ترجيح رواية النصب على الخيرية للفعل الناسخ من بين الروايات وهذا يشير إلى أن للدلالة دوراً هاماً ومؤثراً في التوجيه النحوي.

العوامل التي تؤدي إلى وجود دلالة الاحتمال في الجملة العربية:

أولاً: الاشتراك اللفظي في معنى المفردة " فقد يكون للكلمة أكثر من معنى وليس في العبارة ما ينص على أحدها فتكون دلالة الجملة احتمالية " (٨١) " ومن ذلك الاشتراك في الأدوات نحو (ما) و (إن) وغيرها. فقد تشترك (ما) في معاني: النفي، والاستفهام، والمصدرية، والموصولية الاسمية، وغيرها. فإذا كان في الكلام ما يبين أحد المعاني كانت الدلالة قطعية وإلا كانت احتمالية " (٨٢)

"فأما (ما) فإنها تقع على ما لا يعقل وعلى أنواع من يعقل من المذكرين والمؤنثات فمثال وقوعها على ما لا يعقل قوله تعالى: (ما عندكم ينفذ وما عند الله باق) "سورة النحل: آية (٩٦) ومثال وقوعها على أنواع من يعقل قوله تعالى: (فانكحوا ما طاب لكم من النساء) "سورة النساء: آية (٣) أي: انكحوا الأبكار والشابات أو الصغار أو الكبار أو الحرائر أو الإماء " (٨٣) ومثال احتمال إعراب (ما) قوله تعالى: (إن الله لا يستحي أن يضرب مثلاً ما بعوضة "سورة البقرة: الآية (٢٦) فـ (ما) يمكن أن توجه هنا بأنها حرف زائد أو نكرة موصوفة أو اسم موصول، فعلى قراءة نصب بعوضة يحتمل في (ما) احتمالين "

(ما) حرف زائد للتوكيد

و (بعوضة) بدل من مثلاً " (٨٤) والتقدير هنا يكون: مثلاً بعوضة " وقيل: (ما) نكرة موصوفة، وبعوضة بدل من (ما) " (٨٥) والتقدير: أي: مثلاً شيئاً بعوضة.

وأما على قراءة رفع بعوضة فتكون (ما) اسماً موصولاً بمعنى الذي أوحرفاً " ويقرأ شاذاً بعوضة - بالرفع - على أن نجعل (ما) بمعنى الذي، ويحذف المبتدأ: أي الذي هو بعوضة " (٨٦) وهذه القراءة في المحتسب " قراءة رؤية (مثلاً ما بعوضة) بالرفع. قال أبو الفتح وجه ذلك أن (ما) وهنا اسم بمنزلة الذي: أي لا يستحي أن يضرب الذي هو بعوضة مثلاً: فحذف العائد على الموصول، وهو مبتدأ " (٨٧) " ويجوز أن يكون (ما) حرفاً ويضم المبتدأ، تقديره مثلاً هو بعوضة " (٨٨)

ومنه قوله تعالى: (فما أصبرهم على النار) "سورة البقرة: الآية (١٧٥) " (ما) في موضع رفع، والكلام تعجب عجب إليه به المؤمنين. و (أصبر) فعل فيه ضمير الفاعل، وهو العائد على ما.

ويجوز أن تكون (ما) استفهاماً هنا، وحكمها في الإعراب كحكمها إذا كانت تعجباً وهي نكرة غير موصوفة تامة بنفسها " (٨٩) " أي تعرب مبتدأ أو ما بعدها خبر " وقيل: وهي نفي أي: فما أصبرهم الله على النار. " (٩٠)

وأما عن (إن) فمن أمثلة ذلك قوله تعالى: (وإن كان مكربهم لتزول منه الجبال) "سورة إبراهيم: آية (٤٦) فـ (إن) هنا تحتمل دالتين: إحداها: نافية، والثانية: مخففة من الثقيلة " لتزول منه: يقرأ بكسر اللام الأولى،

بقوله: " معنى: (يريككم) يجعلكم ترون، ففاعل الرؤية على هذا هو فاعل الخوف والطمع "٩٨) ولهذا فإن ابن مالك لم يجوز النصب على الحال كما زعم الزمخشري فقال: " فلا يلزم جعل (خوفاً وطمعاً) حالين كما زعم الزمخشري ولا كون التقدير: يريككم البرق إراء خوف وطمع "٩٩)

ومن أمثلة هذه الصيغ مجئ تمييز العدد المركب جمعاً منصوباً " نحو: (أقبل خمسة عشر رجلاً) فهذا يحتمل الحال والتمييز فمعنى الحال أنهم أقبلوا يمشون على أرجلهم، ومعنى التمييز أنهم خمس عشرة جماعة كل جماعة هي رجال ولو قلت: (أقبل خمسة عشر رجلاً) لتعين التمييز وصارت الدلالة قطعية "١٠٠

ثالثاً: الحذف المؤدى إلى الاحتمال فى الدلالة والإعراب: ومنه قوله تعالى: (فليضحكوا قليلاً وليبكوا كثيراً " سورة التوبة: الآية (٨٢) فيحتمل نصب (قليلاً وكثيراً) على النياحة من المفعول المطلق أو على المصدرية وذلك حسب التأويل " قوله تعالى: (قليلاً) أي ضحكاً قليلاً، أو زمناً قليلاً "١٠١) " فهذا يحتمل أن المعنى فليضحكوا ضحكاً قليلاً وليبكوا بكاءً كثيراً فيكون قوله: (قليلاً) و(كثيراً) من المفعول المطلق، ويحتمل أن المعنى فليضحكوا زمناً قليلاً وليبكوا زمناً كثيراً فيكون قوله: (قليلاً) و(كثيراً) من الظروف "١٠٢) " وليس مما ينوب عن المصدر صفته نحو: (وكلا منها رغداً) "خلافاً للمعربين، زعموا أن الأصل: (أكلأ رغداً) وأنه حذف الموصوف، ونابت صفته منابه، وانتصبت انتصابه، ومذهب سيبويه أن ذلك إنما هو حال من مصدر

وفتح الثانية، وهى لام كى، فعلى هذا فى (إن) وجهان: أحدهما هى بمعنى (ما)؛ أي ما كان مكرهم لإزالة الجبال ؛ وهو تمثيل أمر النبي صلى الله عليه وسلم "٩١) " والثانى: أنها مخففة من الثقيلة، والمعنى أنهم مكروا ليزيلوا ما هو كالجبال فى الثبوت، ومثل هذا المكر باطل "٩٢) وتحتمل أن تكون (إن) شرطية " فإن (إن) تحتمل أن تكون شرطية أي: ولو كان مكرهم معداً لإزالة الجبال "٩٣)

ثانياً: وجود صيغة تؤدى إلى اختلاف محتمل فى الإعراب والدلالة: ومثال ذلك قوله تعالى: (وادعوه خوفاً وطمعاً) " سورة الأعراف: الآية (٥٦) " فهذا يحتمل المفعول لأجله أي: لأجل الخوف والطمع، ويحتمل الحالية أي: خائفين وطماعين، ولو قلت: (ادعوا ربكم خائفين وطماعين) لصارت الدلالة قطعية وهى الحالية "٩٤) " لذا فقد اشترط النحاة لنصب المفعول لأجله خمسة شروط منها: " اتحاده بالمعلل به فاعلاً بأن يكون فاعل الفعل وفاعل المصدر واحداً كقوله تعالى: (يجعلون أصابعهم فى آذانهم من الصواعق حذر الموت) " سورة البقرة: الآية (١٩) فإن (الحذر) مصدر ذكر علة لجعل الأصابع فى الآذان، وفاعل الجعل والحذر واحد وهم الكفار "٩٥)

" وخالفهم ابن خروف فأجاز النصب مع اختلاف الفاعل محتجاً بنحو قوله تعالى: (هو الذى يريك البرق خوفاً وطمعاً) سورة الرعد: الآية (١٢) ففاعل الإراء هو الله تعالى، وفاعل الخوف والطمع المخاطبون "٩٦) لذا فقد " جعل الزمخشري الخوف والطمع حالين "٩٧) وأجاب عنه ابن مالك فى شرح التسهيل

يكون مصدرًا لفعل محذوف دل عليه يسألون، فكأنه قال: لا يلحفون. ويجوز أن يكون مصدرًا في موضع الحال؛ تقديره: لا يسألون ملحفين " (١,٩)

" إلحافًا حال منصوب وعلامة نصبه الفتحة، وصاحب الحال واو الجماعة في (يسألون)، أو مفعول مطلق منصوب وعلامة نصبه الفتحة لفعل محذوف، والتقدير: يلحفون إلحافًا " (١,١٠)

سادسًا: عدم وضوح القول إن كان كلمة أو كلمتين: " نحو: (مالي عندك) فإنها تحتل أن يكون (مالي) هي مال مضافة إلى ياء المتكلم، ويحتمل أن تكون هي (ما) وبعدها جار ومجرور على اسم موصول، أو اسم استفهام " (١,١١)

ومنه قول الشاعر:

وغلت بها سحجاء جارية

تهوى بهم في لجة البحر " (١,١٢)
" يحتمل أن تكون (وغلت) من التوغل، ويحتمل أن تكون الواو عاطفة من الغليان " (١,١٣)

سابعًا: الاشتراك في دلالة الصيغة: " فقد تشترك صيغة أو بناء في الدلالة على أكثر من معنى وذلك نحو: (فعيل) فقد يشترك هذا البناء في المصدر نحو: سهيل، والصفة المشبهة نحو: كريم، واسم المفعول نحو: طريد والمبالغة نحو: سميع " (١,١٤) " وقد ترد صيغة في عبارة تحتل أكثر من معنى فتكون دلالة الجملة غير محددة بل تحتل أكثر من معنى " (١,١٥) " ومنه قوله تعالى: (بأيكم المفتون) سورة القلم: الآية (٦) فكلمة المفتون تعني المجنون وتحتل معنى الفتنة أي الجنون " المفتون المجنون لأنه فتن: أي

الفعل المفهوم منه، والتقدير: فكلا حال كون الأكل رغدًا " (١,٣) " ونحو هذا قولك: (هولا يفقه إلا قليلًا) فهذا يحتمل أن المعنى أنه لا يفقه إلا فقها قليلًا، ويحتمل أنه لا يفقه إلا قليلًا من الأمور فيكون قوله: (قليلًا) يحتمل المفعولية المطلقة والمفعول به " (١,٤)

" فإن ذكر ما يبين الدلالة كانت الدلالة، قطعية نحو: ضحك قليلًا من الوقت أو ضحكًا قليلًا، وهو يفقه قليلًا من الأمور " (١,٥)

رابعًا: الاشتراك في الإعراب الذي يؤدي إلى الاشتراك في الدلالة: " نحو: (ذره يقول ذاك) فإن جملة (يقول ذاك) تحتل الحال والاستئناف، والمعنى يختلف على كل احتمال، فمعنى الحال أتركه قائلاً ذاك، ومعنى الاستئناف أتركه إنه يقول ذاك " (١,٦)

" ونحو: (ما رأيت فرسًا سابقًا) فسابقًا يحتمل الحال والنعته ولكل منهما معنى، فمعنى الحال أنك لم تر فرسًا سابقًا في أشاء سبقه ولكن قد تكون رأيته وهو غير سابق، ومعنى النعت أنك لم تر فرسًا سابقًا على أية حال لا في حال سبقه ولا في غيرها " (١,٧)

خامسًا: ذكر كلمات تؤدي إلى الاحتمال في المعنى: " سواء كانت قيودًا أم غيرها ولو لم تذكر لكانت الدلالة قطعية نحو: (ما جاءني أخوك راكبًا) فهذا يحتمل أنه لم يجئك أصلاً راكبًا أو غير راكب، ويحتمل أنه جاءك ولكنه لم يأتك راكبًا بخلاف ما لو قلت: (ما جاءني أخوك) " (١,٨) ومنه قوله تعالى: (لا يسألون الناس إلحافًا) " سورة البقرة: الآية (٢٧٣)

" (إلحافًا) مفعول من أجله. ويجوز أن

إليه "١٢). " أما الذى ينصب مفعولاً به فلا يدل إلا على الحال أو الاستقبال "١٢١) " ونحو قولك: (اشتريت قدح ماء) بالإضافة، فهذا يحتمل شراء القدر، ويحتمل شراء ماء بمقدار قدح. فإن قلت: (اشتريت قدحاً ماءً) بالنصب تعين شراء الماء "١٢٢)

"النصب فى نحو: ذنوبٌ ماءً، وحبٌ عسلًا، أولى من الجر؛ لأن النصب يدل على أن المتكلم أراد أن عنده ما بهلاً الوعاء المذكور من الجنس المذكور، وأما الجر فيحتمل أن يكون مراده ذلك وأن يكون مراده بيان أن عنده الوعاء الصالح لذلك "١٢٣)

تاسعاً: احتمال الإنشاء والخبر فى التعبير الواحد: " فقد يحتمل التعبير أن يكون إنشاء وأن يكون خبراً فتعدد الدلالة تبعاً لذلك "١٢٤) ومنه قوله تعالى: (قال رجلان من الذين يخافون أنعم الله عليهما ادخلا عليهما الباب) سورة المائدة: الآية (٢٣) " (أنعم الله) صفة أخرى لرجلين، ويجوز أن يكون حالا، و(قد) معه مقدرة وصاحب الحال رجلان، أو الضمير فى الذين "١٢٥) فإن جملة (أنعم الله عليهما) تحتل الدعاء فتكون معترضة، وأن تكون اعتراضاً، فلا يكون لها موضع من الإعراب "١٢٦) وتحتل الإخبار فتكون صفة ثانية، والصفة الأولى الجار والمجرور وهو قوله: (من الذين يخافون)، (أنعم الله عليهما) صفة لقوله (رجلان) وصفاً أولاً بالجار والمجرور، ثم ثانياً بالجملة. ويجوز أن تكون الجملة حالا على إضمار (قد) "١٢٧)

عاشراً: دلالة التعليق أو الوقف: " هناك عبارات تحتل أكثر من معنى غير أن

مجن بالجنون، أو لأن العرب يزعمون أنه من تخيل الجن وهم الفتان للفتاك منهم؛ والباء مزيدة أو المفتون مصدر كالمعقول والمجلود: أى بأىكم الجنون. أو بأى الفريقين منكم الجنون، أبفريق المؤمنين أم بفريق الكافرين "١١٦) " قوله تعالى: (بأىكم المفتون) سورة القلم: الآية (٦) " فيه ثلاثة أوجه: أحدها: الباء زائدة. والثانى: أن المفتون مصدر مثل المفعول والميسور، أى بأىكم الفتون؛ أى الجنون. والثالث: هى بمعنى فى؛ أى فى أى طائفة منكم الجنون "١١٧)

ثامناً: مواقع إعرابية محتملة للدلالة: ومن ذلك عمل اسم الفاعل فيما بعده أو إضافته إليه

" فإذا كان فيه الألف واللام عمل عمل فعله قولاً واحداً كان ماضياً أو بمعنى الحال والاستقبال... فإن لم يكن فيه الألف واللام فلا يخلو أن يكون بمعنى الحال والاستقبال أو بمعنى المضى "١١٨) " وذلك نحو: (هو ضارب زيد) بالإضافة، فإن هذا يحتمل المضى والحال والاستقبال بخلاف قولك: (هو ضارب زيداً) فإن هذا نصب فى الدلالة على الحال أو الاستقبال، وذلك أن من شروط نصب اسم الفاعل للمفعول به الدلالة على الحال أو الاستقبال، أما بالإضافة فهى ذات دلالة مطلقة "١١٩) " وأما إذا كان اسم الفاعل بمعنى الاستمرار فى جميع الأزمنة، ففى إضافته اعتباران: أحدهما: أنها محضة باعتبار معنى المضى فيه، وبهذا الاعتبار يقع صفة للمعرفة ولا يعمل. وثانيهما: أنها غير محضة باعتبار معنى الحال أو الاستقبال، وبهذا الاعتبار يقع صفة للكرة، ويعمل فيما أضيف

والخبر قوله (أولئك هم الخاسرون) " سورة البقرة: الآية (٢٧) ومن الشواهد الشعرية التي تحتل النصب والرفع قول الشاعر: (من البسيط)
أَكْنِيهِ حِينَ أَزَادِيهِ لِأَكْرَمِهِ

ولا ألقبه والسوء اللقب " (١٣٤)
في هذا الشاهد يحتل نصب (السوء) ويحتل رفعها خأماً عن توجيه احتمال النصب فمن ثلاثة أوجه:

الأول: مفعول معه وهذا ما قاله ابن جني: "لأنه يجيز تقدم المفعول معه على مصحوبه، والتقدير: ولا ألقبه اللقب و (السوء) أى مع السوء، لأن من اللقب ما يكون لغير سوء، كتلقب الصديق - رضى الله عنه - عتيقاً لعताقة وجهه من العتق، وهو الجمال، أو لكونه عتيقاً من النار والمعنى إن لقبته لقبته بغير سوء" (١٣٥)

والثاني: منصوب على المفعول المطلق وهو رأى الجمهور "وقد الجمهور: (الواو) للعطف قدمت هي ومعطوفها والتقدير: لا ألقبه اللقب ولا أسوءه السوء، فاللقب مفعول به، والسوء مفعول مطلق ثم حذف ناصب السوء وقدم العاطف ومعمول الفعل المحذوف " (١٣٦)

والثالث: ينصب على المعنى " ويقال: ويجوز أن يكون انتصاب (السوء) على المعنى فعمل فيه معنى (لا ألقبه) " (١٣٧) وأما عن احتمال الرفع فيجوز على وجهين: أحدهما: رفعه على الابتداء، وإن رفع فارتفاعه يجوز أن يكون بالابتداء، ويكون الخبر مضمراً، كأنه قال: والسوء ذلك، يعنى: إن لقبته والفحش فيه، ويجوز أن يكون مبتدأ وخبره (اللقب)، ويكون مصدرًا كالحمزي والوكري " (١٣٨)

دلالتها تتعين بالتعليق تارة أو بالوقف تارة أخرى " (١٣٨) ومن ذلك قوله تعالى: (فإنها محرمة عليهم أربعين سنة يتيهون في الأرض) سورة المائدة: الآية (٢٦) " (أربعين سنة): ظرف لمحرمة، فالتحريم على هذا مقدر، و (يتيهون) حال من الضمير المجرور، وقيل: هي ظرف ليتيهون فالتحريم على هذا غير مؤقت " (١٣٩) " فإنه إذا علق (أربعين سنة) بـ (محرمة) كانت مدة التحريم أربعين سنة، وإذا علقها بـ (يتيهون) كان المعنى أنها محرمة عليهم أبداً وأن التيه أربعين سنة، والوقف إنما يكون بحسب التعليق " (١٣٠). ومنه قوله تعالى: (فلا يصلون إليكما بآياتنا أنتما ومن اتبعكما الغالبون) " سورة القصص: الآية (٣٥) "قوله تعالى: (بآياتنا) يجوز أن يتعلق بـ (يصلون)، وأن يتعلق بـ (الغالبون) " (١٣١) " فإذا علق (بآياتنا) بالوصول كان المعنى أنهم لا يصلون إليهما بسبب الآيات، وإذا علقها بالغلبة كان المعنى أنهم غالبون بالآيات وهي المعجزات وهو أولى لأنهم غلبوا بالآيات " (١٣٢)

ويأتي الاحتمال بتوجيهات متعددة، ومن أمثلة ذلك:

أولاً: احتمال النصب والرفع: ومنه قوله تعالى: (... وما يضل به إلا الفاسقين. الذين

ينقضون عهد الله من بعد ميثاقه...) " سورة البقرة: الآيتان (٢٦، ٢٧) "قوله تعالى: (الذين ينقضون): في موضع نصب صفة للفاسقين ويجوز أن يكون نصباً بإضمار أعنى " (١٣٣) ويحتل الرفع " وأن يكون رفعاً على الخبر: أي هم الذين، ويجوز أن يكون مبتدأ

والثاني: يرفع على الخبر " ويجوز أن يكون خبر مبتدأ محذوف، كأنه قال: لا ألقبه اللقب وهو السوء" (١٣٩)

ثانياً: احتمال النصب والجر: ومنه قوله تعالى: (ومن وراء إسحاق يعقوب) سورة هود: الآية (٧١) "قرأ ابن عامر وحمة وحفص بالنصب، ورفع الباقون" (١٤٠). فأما عن رواية فتح الباء في كلمة يعقوب فتأتى على وجهين الأول: النصب " ويقرأ بفتح الباء وفيه وجهان: أحدهما أن الفتحة هنا للنصب، وفيه وجهان: أحدهما معطوف على موضع (بإسحاق).

والثاني: هو منصوب بفعل محذوف دل عليه الكلام، تقديره: ووهبنا له من وراء إسحاق يعقوب" (١٤١) والثاني يحتمل الجر " والوجه الثاني: أن الفتحة للجر، وهو معطوف على لفظ إسحاق، أي فبشرناها بإسحاق ويعقوب" (١٤٢)

ومن قرأ برفع (يعقوب) فعلى وجهين " أحدهما: هو مبتدأ، وما قبله الخبر، والثاني: هو مرفوع بالظرف" (١٤٣)

ومن الشواهد الشعرية التي تحتمل النصب والجر قول الشاعر: (من الطويل)

وفى الجسم منى بينا لو علمته شحوب
وإن تستشهدى العين تشهد" (١٤٤)

فقول الشاعر (منى) يحتمل أن يكون فى محل جر أو فى محل نصب قوله: منى فى محل الجر لأنه صفة للجسم على تقدير زيادة الألف واللام فيه " (١٤٥) وتوجيه النصب يحتمل أن يكون " حال منه . أى من الجسم . على تقدير عدم الزيادة" (١٤٦) فالمنى على الوصفية أدق

لأنه يفيد دلالة استمرار شحوب جسمه، وهذا بخلاف معنى الحالية الدال على الانقطاع وعدم الثبوت. ومن ذلك قول الشاعر أيضاً: (من البسيط)

السالك الثغرة اليقظان سالكها مشى
الهلوك عليها الخيل الفضل" (١٤٧)

يجوز في كلمة (الثغرة) النصب والجر. فأما عن النصب فيكون " فيه النصب على المفعولية (١٤٨) ويحتمل الجر " والجر على الإضافة" (١٤٩)

ثالثاً: احتمال الجر والرفع ومنه قوله تعالى: (ولله على الناس حج البيت من استطاع إليه سبيلاً) " سورة آل عمران: الآية (٩٧) فقوله تعالى: (من استطاع) يحتمل الجر والرفع فأما عن الجر " من استطاع: بدل من الناس بدل بعض من كل" (١٥٠)

وأما عن احتمال الرفع فيؤول كالتالى: وقيل: هو فى موضع رفع، تقديره: هم من استطاع، أو الواجب عليه من استطاع والجملة بدل أيضاً.

وقيل: هو مرفوع بالحج، تقديره: ولله على الناس أن يحج البيت من استطاع، فعلى هذا فى الكلام حذف، تقديره: من استطاع منهم، ليكون فى الجملة ضمير يرجع على الأول.

وقيل: (من) مبتدأ شرط، والجواب محذوف تقديره: من استطاع فليحج، ودل على ذلك قوله: (ومن كفر) وجوابها " (١٥١)

ومن الشواهد الشعرية التي تحتمل الجر والرفع قول الشاعر: (من الرجز)

يا ربّ بيضاء من العواهج
أم صبيّ قد حبا أو دارج" (١٥٢)

فيحتمل في كلمة (غدوة) النصب والرفع والجر. فأما عن النصب فعلى التشبيه بالمفعول

" وقد نصبت العرب بها . يعنى لندن . غدوة تشبيهاً لنونها بالتونين في اسم الفاعل، حيث رأوها تثبت تارة وتحذف تارة، فلذلك نصبوا (غدوة) بعدها على التشبيه بالمفعول. ويقال: نصبوا ما بعدها كما نصبوا ما بعد (كم) الخبرية " (١٥٨) ويجوز نصبها على التمييز" وشابهت النون التونين من جهة جواز حذفها،.. فنصب (غدوة) على التمييز بـ (لندن) كنصب (خلا) بـ (راقود) " (١٥٩) " ويجوز نصبها على إضمار (كان) واسمها مع بقاء خبرها والأصل: لندن كان الوقت (غدوة" ١٦٠). في اللفظ وأما عن احتمال الرفع فعلى التشبيه بالفاعل " ومنهم من رفع (غدوة) تشبيهاً بالفاعل، كما نصب تشبيهاً بالمفعول " (١٦١) " وحكى الكوفيون رفعها على إضمار (كان) التامة والتقدير أي: لندن كانت غدوة " (١٦٢) وأما احتمال الجر فعلى القياس " ومنهم من جرها على القياس " (١٦٣) " والجر القياس كما تجر سائر الظروف وهو الغالب في الاستعمال " (١٦٤) وعلى هذا التوجيه تكون (لندن) ظرفاً مبنياً على السكون في محل نصب وهو مضاف، و(غدوة) مضاف إليه ويعد هذا أفضل الوجوه لجريانه على القياس وشيوع استعماله.

خامساً: احتمالات النصب: وفي مثل هذه الحالة نرى أن الشاهد يأتي بحالة إعرابية واحدة هي النصب ولكن يحتمل تأويلات نحوية عدة ومرجع ذلك إلى العامل الدلالي

ومن أمثلة ذلك قول الشاعر: (من الخفيف)

فكلمة (أم صبي) في الشاهد تحتمل الجر والرفع فأما عن الجر فيوجه على أنه عطف بيان " قوله: أم صبي عطف بيان لقوله: بيضاء" (١٥٣) و (بيضاء) مجرور بالفتحة لأنه ممنوع من الصرف وهذا يجعل (أم صبي) مجرورة لأنها عطف بيان لـ (بيضاء)، وأما عن توجيه الرفع فيكون على الخبرية " ويجوز أن يكون مرفوعاً لكونه خبر مبتدأ محذوف، أي: هي أم صبي حاب أو دارج" (١٥٤)

رابعاً: احتمال الوجوه الثلاثة (الرفع والنصب والجر) ومن ذلك قوله تعالى: (وحفظناها من كل شيطان رجيم إلا من استرق السمع فأتبعه شهاب مبين) " سورة الحجر: الآيتان (١٧، ١٨)

" قوله تعالى: إلا من استرق السمع في موضعه ثلاثة أوجه: الأول: نصب على الاستثناء المنقطع. والثاني: جر على البدل أي: إلا ممن استرق. والثالث: رفع على الابتداء و (فأتبعه) الخبر، وجاز دخول الفاء فيه من أجل أن (من) بمعنى الذي أو شرط " (١٥٥) ومن ذلك قوله تعالى: (نحن نقص عليك أحسن القصص بما أوحينا إليك هذا القرآن) " سورة يوسف: الآية (٣) " (بما أوحينا) (ما) مصدرية، وهذا مفعول (أوحينا) و (القرآن) نعت له، أو بيان ويجوز في العربية جره على البدل من (ما)، ورفع على إضمار هو. والباء متعلقة بـ (نقص). ويجوز أن يكون حالاً من أحسن " (١٥٦)

ومن الشواهد الشعرية التي تحتمل الأوجه الثلاثة قول الشاعر: (من الطويل)

ومازال مهري مزجر الكلب منهم
لندن غدوة حتى دنت لغروب " (١٥٧)

فلان صرت لا تحير جواباً

لئما قد ترى وأنت خطيب "١٦٥)
فكلمة (جواباً) منصوبة ويحتمل نصبها
وجوهاً ثلاثة: الأول النصب على المفعولية
" قوله (جواباً) نصب على أنه مفعول
لقوله: (لا تحير) "١٦٦) والثاني: يحتمل
النصب على التمييز "وقد قيل: إنه نصب
على التمييز، أى: من حيث الجواب "١٦٧)
والثالث: يحتمل نصبه على التعليل "أو
على التعليل. قلت: هذا لا يستقيم ههنا
إلا أن يجعل (لا تحير) من حار يحار
حيرة، وأما من أحر يحير كما ذكرنا فهو
مفعول والمعنى ههنا على هذا "١٦٨)

فالملاحظ أن للدلالة دوراً بارزاً في تعدد
احتمالات النصب السابقة حسب مراد
المتكلم أو فهم السامع، فعند قصد دلالة
التفسير توجه (جواباً) على التمييز،
وعند قصد دلالة السببية توجه على
التعليل ويصبح الفعل لازماً، وعند قصد
دلالة الإخبار توجه على المفعول به،
والدلالة ترجح وجهاً على غيره من هذه
الاحتمالات ويظهر ذلك من قول العيني
السابق: " فهو مفعول والمعنى ههنا على
هذا "١٦٩) ومن ذلك أيضاً قول
الشاعر: (من المتقارب)

أنفساً تطيب بنيل المنى

وداعى المنون ينادى جهاراً "١٧٠)
جاءت كلمة (جهاراً) منصوبة ويحتمل
نصبها وجهين: الأول: النصب على النياابة
عن المفعول المطلق " قوله: (جهاراً) صفة
لمصدر محذوف أي: ينادى نداء جهاراً
"١٧١)

والثاني: احتمال نصبها على الحالية
" ويجوز أن يكون حالاً بمعنى مجاهراً

"١٧٢) فالدلالة هي التي أباحت ذلك
التعدد، فعند قصد دلالة صفة النداء
ونوعه توجه (جهاراً) على النياابة
للمفعول المطلق، وعند قصد دلالة حال
صوت المنادي توجه على الحالية.

سادساً: احتمالات الرفع: يأتى الشاهد
فى مثل هذه الحالة برفع لفظة مع تأويل
ذلك الرفع لأكثر من وجه ومن أمثلة ذلك
قول الشاعر: (من الوافر)

أحقاً أن جيرتنا استقلوا

فنيثنا ونيتهم فريق "١٧٣)

فـ (أن وما بعدها) فى الشاهد السابق
يحتمل وجهين: الأول: الرفع على
الابتداء " أن تكون مبتدأ خبره الظرف،
والتقدير: أفى حق استقلال جيرتنا،
ولا يجوز كسرهما لأن الظرف لا يتقدم
على إن المكسورة لانقطاعها عما قبلها
"١٧٤) والثاني: الرفع على الإفاعلية
وهو الأوجه، أن تكون فاعلاً بالظرف
لإعتماده، كما فى قوله تعالى: (أفى الله
شك) سورة إبراهيم: آية (١) "١٧٥)
ومن ذلك قول الشاعر: (من الكامل)

إن النبوة والخلافة فيهم

والمكرمات وسادة أظهار "١٧٦)

فكلمة (المكرمات) وردت مرفوعة ورفعها
يحتمل وجهين: الأول: العطف على محل
اسم إن " رفع (المكرمات) عطفاً على
محل اسم (إن)، نحو: إن زيدا فى الدار
وعمره، تقديره: وعمره كذلك "١٧٧)
الثاني: الرفع على الابتداء " يقال:
(المكرمات) مرفوع على الابتداء، والخبر
محذوف، والتقدير: وفيهم المكرمات
"١٧٨) فإن قصد المتكلم دلالة اتصال
الكلام بعبءه ببعض عطف بالواو، وإن

قصد دلالة الاستقلال وجه الكلام الثاني على الاستئناف.

ثالثاً: الدلالة والمنع: يقصد الباحث بهذا أن الدلالة تجعل التركيب غير محتمل لأى وجه آخر من الوجوه الإعرابية، وهو ما يعرف بالدلالة القطعية للجملة " أن تكون ذات دلالة قطعية تدل على معنى واحد لا تحتمل غيره مثل: (حضر محمود) و (سافر خالد) ومثل: (الله ربكم ورب آبائكم الأولين) " سورة الصافات: الآية (١٢٦) و (لا إله إلا الله) " (١٧٩)

ومن أمثلة ذلك فى كلام العرب قول الشاعر: (من الرجز) علفتها تيناً وماء بارداً

حتى شئت همالة عيناها " (١٨٠).

وقول الآخر (من الوافر)

إذا ما الغافيات برزن يوماً

وزججن الحواجب والعيونا " (١٨١)

فى الشاهدين السابقين يمتنع العطف المتمثل فى عطف (الماء) على (التبن) فى الأول وعطف (العيون) على (الحواجب) فى الثانى، وامتناع العطف مرجعه لعل دلالية " لأن (الماء) لا يشارك (التبن) فى العلف، و (العيون) لا تشارك (الحواجب) فى التزجيج " (١٨٢)

ويمتنع أيضاً نصبهما على المفعول معه وهذا المنع مرجعه للعامل الدلالى أيضاً " وأما امتناع المفعول معه فيهما فلانتفاء المعية فى البيت الأول لأن الماء

لا يصاحب التبن فى العلف، وانتفاء فائدة الإعلام بها أى: بصاحبة العيون للحواجب فى البيت الثانى إذ من المعلوم أن العيون مصاحبة للحواجب، فلا فائدة فى الإعلام بذلك " (١٨٣)

ومن ذلك قول الشاعر: (من الوافر)

أبحت حمى تهامة بعد نجد

وما شيء حميت بمستباح " (١٨٤)

وردت كلمة (شيء) بالرفع هنا على أنها اسم (ما)، والدلالة تمنع نصب (شيء) وذلك لفساد المعنى " واعلم أن نصب (شيء) ههنا ممتنع فلا بد من تقدير الهاء فى (حميت) ووجه امتناع النصب فساد المعنى، لأنه لو نصب لصار: وما شيئاً حميت مستباحاً فيكون (مستباحاً) نعتاً لشيء، والباء الزائدة تمنع من جعله نعتاً، إذ لا تزد فيه " (١٨٥) وامتناع النصب هنا مخافة أن ينقلب معنى المدح " وينقلب معنى المدح، إذ يصير تقديره: وما حميت شيئاً مستباحاً، فنفى عنه أن يحمى شيئاً مستباحاً، وإذا لم يحم شيئاً مستباحاً فقد حمى شيئاً محمياً، والشيء المحمى لا يحتاج إلى الحماية لعدم فائدة تحصيل الحاصل، فيخرج عن المدح " (١٨٦)

ومما سبق نخلص أن للدلالة بنوعيتها: المعجمي والوظيفي أثراً واضحاً في توجيه المعاني النحوية للآيات القرآنية والشواهد الشعرية، وهذا الأثر يتبدى من خلال التعدد أو الاحتمال أو المنع.

المراجع

- (١) النحو والدلالة مدخل لدراسة المعنى النحوي - الدلالى، د/ محمد حماسة عبد اللطيف ص ٤٩، دار غريب للطباعة.
- (٢) مفاتيح الألسنية، جورج مونات ص ١١٩، انظر: النحو والدلالة ص ٤٩.
- (٣) لسان العرب، لابن منظور مادة (د ل ل)، ١٤١٤/٢ دار المعارف، (د.ت).
- (٤) المفردات في غريب القرآن، لأبي القاسم الحسين بن محمد المعروف بالراغب الأصفهاني، تحقيق محمد سيد كيلاني مادة (د ل ل) ص ١٧١، مطبعة مصطفى بابي الحلبي بهصر، ١٣٨١هـ - ١٩٦١م.
- (٥) علم الدلالة (إطار جديد) خزانك بالمر ص ٩ ترجمة د/ صبرى إبراهيم السيد دار قطرى بن الفجاعة ١٤٠٧ هـ ١٩٨٦ م
- (٦) علم الدلالة، د/ أحمد مختار عمر، ص ١١، عالم الكتب، ط ٤، ١٩٩٣م.
- (٧) العلاقات الدلالية والتراث البلاغي العربى د/ عبد الواحد حسن الشيخ ص ٧.
- (٨) المحتوى الدلالى للوظائف النحوية، د/ حسام أحمد قاسم، مجلة كلية دار العلوم - جامعة القاهرة عدد ٩٢ (٤٢) ص ٨٣-٨٤.
- (٩) التحليل الدلالى للجملة العربية، د/ عبد الرحمن أيوب، ص ٨، ١، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، ع (١٠).
- (١١) انظر: نظرية النحو العربى د/ نهاد موسى ص ٧٨.
- (١٢) العربية والغموض، د/ حلمى خليل، ص ١٤.
- (١٣) الكتاب، سيبويه، تحقيق /عبد السلام محمد هارون، ٢٥ / ١، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ط/ الثالثة، ١٤٠٨هـ / ١٩٨٨م
- (١٤) النحو والدلالة ص ٨١.
- (١٥) الخصائص، لابن جنى، تحقيق / محمد على النجار، ٣٦/١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٤٠٧هـ . ١٩٨٧م (١٦) مفتاح العلوم، للسكاكى، ص ٣٧.
- (١٧) الاقتراح ص ٣.
- (١٨) المقتضب، للمبرد، تحقيق /محمد عبد الخالق عزيمة، ٣١١/٤، المجلس الأعلى للشيءون الاسلامية، القاهرة، ط/ الثانية، ١٣٩٩هـ . ١٩٧٩م
- (١٩) الخصائص: ٢٨٤/١ - ٢٨٥.
- (٢٠) السابق: ٢٥٨/٣.
- (٢١) انظر: السابق ٢٥٨/٣، ٢٥٩.
- (٢٢) المعنى والإعراب عند النحويين ونظرية العامل، د/ عبد العزيز عبده أبو عبد الله، ص ٢٣، منشورات الكتاب والتوزيع والإعلان، طرابلس، ليبيا.
- (٢٣) الإتقان فى علوم القرآن، للسيوطي: ١٨٧/٢، دار الكتب العلمية، بيروت، ط/ الثانية، ١٤١١هـ - ١٩٩١م.
- (٢٤) النحو والدلالة: ص ٤٨.
- (٢٥) دراسات فى نظرية النحو العربى وتطبيقاتها، د/ صاحب أبو جناح ص ٨٣، دار الفكر للطباعة والنشر، ١٩٩٨م.
- (٢٦) اللفظ والمعنى فى البيان العربى، لمحمد عابد الجابري، مجلة فصول، مج ٦ ع ١، ص ٢٣، ١٩٨٥م.
- (٢٧) النحو والدلالة: ص ٦٥-٦٦.
- (٢٨) انظر: دراسات نقدية فى النحو

- العربي، د/عبد الرحمن محمد أيوب ص ٩، مؤسسة الصباح . العربية وعلم اللغة البنيوي، حلمي خليل ص ١٦٨ : ١٨ ..
- (٢٩) علم الدلالة التطبيقي، د/هادي نهر، ص ٨، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط ١، ١٤٢٩ هـ . ٢٠٠٢ م.
- (٣٠) السابق: نفسه.
- (٣١) معاني النحو، د/ فاضل صالح السامرائي، ٩/١، دار أحياء التراث العربي بيروت، ط الأولى ١٤٢٨ هـ . ٢٠٠٢ م.
- (٣٢) السابق: نفسه.
- (٣٣) انظر: أسرار العربية، لأبي البركات عبد الرحمن بن محمد الأنباري، تحقق / محمد بهجة البيطار، ص ٢٤، ٢٥، مطبوعات المجمع العربي بدمشق. (د. ت).
- (٣٤) علم الدلالة التطبيقي في التراث العربي، د/ هادي نهر، ص ٩٢.
- (٣٥) السبعة في القراءات، لأبن مجاهد، ص ١٣٨. ١٣٩، تحقق د. شوقي ضيف، ط دار المعارف بمصر. انظر: الحجة للقراء السبعة، لأبي علي الحسن بن عبد الغفار الفارسي، تحقيق / الشيخ بدر الدين قهوجي، وآخرون، ١ / ٢٩١، دار المأمون للتراث.
- (٣٦) انظر: معاني القرآن، للمفراء، ١٣/١.
- (٣٧) معاني القرآن وإعرابه للزجاج، ٨٤/١ - إعراب القرآن للنحاس، ١/ ١٧٦.
- (٣٨) علم الدلالة التطبيقي في التراث العربي: ص ٩٣.
- (٣٩) السابق: نفسه.
- (٤٠) الفوائد في مشكل القرآن، عز الدين عبد العزيز، ص ٣٠٠.
- (٤١) معاني القرآن وإعرابه للزجاج، ٨٣/١ - ٨٤ - انظر: الكشف ٤٨/١، تحقيق / مصطفى حسن أحمد. دار الكتاب العربي.
- (٤٢) علم الدلالة التطبيقي في التراث العربي ص ٩٣.
- (٤٣) مشكل إعراب القرآن، أبو محمد مكي القيس تحقيق د/ حاتم الضامي ٢٥٥/١، ط ٢، مؤسسة الرسالة، بيروت، ١٤٠٥ هـ ١٩٨٤ م.
- (٤٤) البيان في غريب إعراب القرآن أبو البركات ابن الأنباري، ١/ ٣٢٥.
- (٤٥) مفردات الراغب الأصفهاني، ص ١٢٥ - علم الدلالة التطبيقي في التراث العربي ص ٩٤-٩٥.
- (٤٦) علم الدلالة التطبيقي في التراث العربي: ص ٩٥.
- (٤٧) انظر: الجامع لأحكام القرآن، لأبي عبد الله محمد القرطبي، ٤/ ١٨، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٤٠٨ هـ . ١٩٨٨ م - البحر المحيط، لأبي حيان الأندلسي، ٢/ ٣٩٣، دار الفكر للطباعة، بيروت، ط، الثانية، ٣، ١٤٠٨ هـ - ١٩٨٣ م.
- (٤٨) انظر: الكتاب: ٤٣٢/١ - انظر: معاني القرآن، للمفراء، ١/ ١٩٢.
- (٤٩) علم الدلالة التطبيقي في التراث العربي: ص ٩٥.
- (٥٠) السابق: نفسه.
- (٥١) انظر: السبعة في القراءات لابن مجاهد، ص ٦٢٢.
- (٥٢) الحجة للقراء السبعة، لأبي علي

- الحسن بن عبد الغفار الفارسي،
٢٥٥/٦.
- ٥٣) انظر هذه التوجيهات في: التبيان
في إعراب القرآن، لأبي البقاء عبد الله
بن الحسين العكبري، وضع حواشيه
/ محمد حسين شمس الدين، ٢/
٣٩٦، دار الكتب العلمية، بيروت، ط/
الأولى، ١٤١٩هـ - ١٩٩٨م. - البحر
المحيط: ٢، ٦/٨.
- ٥٤) علم الدلالة التطبيقي في التراث
العربي: ص ٩٦.
- ٥٥) السابق: نفسه.
- ٥٦) السابق: نفسه.
- ٥٧) البيت من الكامل ديوان الفرزدق
١/ ٣٦١ - الكتاب: ٢/ ٧٢، ١٦٢، ١٦٦ -
شرح المفصل: ٤/ ١٣٣ - الخزانة:
٦/ ٤٥٨، ٤٨٩ وبلا نسبة في المقتضب
٣/ ٥٨.
- ٥٨) انظر: الكتاب: ٢/ ٧٢.
- ٥٩) المقتضب، للمبرد، ٣/ ٥٨.
- ٦٠، ٦١) شرح المفصل، لابن يعيش، ٤/
١٣٤، عالم الكتب، بيروت (د ت).
- ٦٢) التصريح بمضمون التوضيح،:
للشيخ خالد الأزهرى، دراسة وتحق، د/
عبد الفتاح بحيري إبراهيم، ٤/ ٥١٥
- ٦٣) الكتاب: ٢/ ٧٢.
- ٦٤) المقتضب، لأبي العباس محمد بن
يزيد المبرد، ٣/ ٥٨.
- ٦٥) شرح المفصل: ٤/ ١٣٣.
- ٦٦) شرح الرضى على الكافية تصحيح
وتعليق / يوسف حسن عمر، ٣/ ١٦٣
(د.ت).
- ٦٧) السابق: نفسه.
- ٦٨) الكتاب: ٢/ ١٦٢.
- ٦٩) المقتضب: ٣/ ٥٨.
- ٧٠) شرح المفصل: ٤/ ١٣٤.
- ٧١) شرح الرضى، تصحيح وتعليق /
يوسف حسن عمر: ٣/ ١٦٣ (د.ت).
- ٧٢) التصريح بمضمون التوضيح
٤/ ٥١٥.
- ٧٣) علم الدلالة التطبيقي في التراث
العربي: ص ٩١.
- ٧٤) السابق: نفسه.
- ٧٥) الجملة العربية والمعنى، د/ فاضل
صالح السامرائي، ص ١٢، دار ابن حزم.
- ٧٦) السابق: نفسه.
- ٧٧) علم الدلالة التطبيقي في التراث
العربي: ص ٩٢.
- ٧٨) المشكل: ١/ ٩٧ - البيان: ١/ ٩.
- التبيان: ١/ ٦٩.
- ٧٩) انظر: الخصائص: ٢/ ١٥٨ - ١٥٩
- انظر الكشاف: للزمخشري: ١/ ١٤٧.
- ٨٠) انظر: علم الدلالة التطبيقي في
التراث العربي ص ٩٧.
- ٨١) الجملة العربية والمعنى: ص ١٣.
- ٨٢) السابق: نفسه.
- ٨٣) شرح جمل الزجاجي، لابن عصفور
الإشبيلى، تحق، د/ صاحب أبو
جناح، ١/ ١٧٣، عالم الكتب، (د.ت).
- ٨٤) التبيان في إعراب القرآن، للعكبري،
١/ ٤٤.
- ٨٥) السابق: ١/ ٤٤.
- ٨٦) التبيان في إعراب القرآن: ١/ ٤٤.
- ٨٧) انظر: المحتسب في تبين وجوه
شواذ القراءات والإيضاح عنها، لابن

- جنى، تحق/ على النجدي ناصف، د/ عبد الحلیم النجار، د/ عبدالفتاح شلبي، ٦٤/١، المجلس الأعلى للشيءون الإسلامية، القاهرة، ١٣٨٦هـ.
- ٨٨) التبيان في إعراب القرآن: ٤٤/١.
- ٨٩) التبيان: ١/١٢٣.
- ٩٠) السابق: نفسه.
- ٩١) التبيان في إعراب القرآن: ٤٤/٢.
- ٩٢) السابق: نفسه.
- ٩٣) الجملة العربية والمعنى: ص ١٤.
- ٩٤) الجملة العربية والمعنى: ص ١٦. انظر البحر المحيط، لأبي حيان الأندلسي ٣١٣/٤، تحقيق عادل أحمد عبد الموجود، وآخرون، دار الكتب العلمية بيروت.
- ٩٥) التصريح بمضمون التوضيح، خالد الأزهرى، ٤٩٢/٢، دراسة وتحقيق د/ عبد الفتاح بحيرى إبراهيم.
- ٩٦) التصريح: ٤٩٢/٢.
- ٩٧) السابق: ٤٩٣/٢، انظر الكشف، للزمخشري، ٥١٨/٢.
- ٩٨) شرح التسهيل، لابن مالك، ١٩٧/٢، تحقيق د/ عبد الرحمن السيد، ود/ محمد بدوي المختون، هجر للطباعة والنشر، ط ١، ١٤١هـ. ١٩٩١م.
- ٩٩) السابق: نفسه.
- ١٠٠) الجملة العربية والمعنى: ص ١٦.
- ١٠١) التبيان: ١/٤٥.
- ١٠٢) التبيان في إعراب القرآن: ٥٠، ١/١.
- ١٠٣) الجملة العربية والمعنى: ص ١٧.
- ١٠٤) شرح قطر الندى، لابن هشام، ص ٣١٤، انظر: التصريح ٤٥٧/٢.
- ١٠٥) الجملة العربية والمعنى: ص ١٧-١٨.
- ١٠٦) السابق: ص ١٨.
- ١٠٧) السابق: نفسه.
- ١٠٨) السابق: نفسه.
- ١٠٩) انظر: الجملة العربية والمعنى ص ١٦-١٧.
- ١١٠) التبيان: ١/١٨٥.
- ١١١) إعراب القرآن الكريم، د/ محمود سليمان ياقوت، ٣٦٤/٢، دار المعرفة الجامعية.
- ١١٢) الجملة العربية والمعنى: ص ١٥.
- ١١٣) الخصائص: ١٧٢/٣. السجاء: الناقدة الثامنة الخلق. لم يقف الباحث على تخريج له في كتب النحاة.
- ١١٤) انظر: الخصائص: ١٧٤/٣، ١٧٥.
- ١١٥) الجملة العربية والمعنى: ص ١٤.
- ١١٦) السابق: نفسه.
- ١١٧) لكشاف عن حقائق التنزيل وعبون الأقاويل في وجوه التأويل، لأبي القاسم جار الله محمود الزمخشري ٥٨٥/٤ - ٥٨٦، تحق/ مصطفى حسين أحمد، دار الكتاب العربى، بيروت.
- ١١٨) التبيان: ٢/٤٢١.
- ١١٩) شرح الجمل، لابن عصفور، ٥٥١/١.
- ١٢٠) الجملة العربية والمعنى: ص ١٨.
- ١٢١) التصريح: ٢٨٩/٣ - انظر تحفة الأشراف في كشف غوامض الكشف، للفاضل اليمنى ج ١ رسالة دكتوراه في مكتبة كلية اللغة العربية بالقاهرة، ١٩٨١ تحقيق د/ إبراهيم عبد الحميد السيد-

- انظر الكشف ٢/٥٠٠.
- (١٢٢) شرح الأشموني: تحقيق/ عبد الحميد السيد محمد عبد الحميد، المكتبة الأزهرية للتراث: ٢/٢٩٢. التصريح: ٢/٦٦٦٥.
- (١٢٣) الجملة العربية والمعنى: ص ١٨.
- (١٢٤) شرح الأشموني: ١/١٩٧.
- (X١٢٥) الجملة العربية والمعنى: ص ٨٥.
- (١٢٦) التبيان: ١/٣٤٢.
- (١٢٧) البحر المحيط: ٣/٤٧.
- (١٢٨) السابق: نفسه.
- (١٢٩) انظر: الجملة العربية والمعنى: ص ٢١.
- (١٣) التبيان: ١/٣٤٣.
- (١٣١) انظر: البرهان في علوم القرآن، للزركشي، ١/٣٤٥ - الجملة العربية والمعنى: ص ٢١.
- (١٣٢) التبيان: ٢/٢٤٥.
- (١٣٣) انظر: البرهان: ١/٣٤٦ - الجملة العربية والمعنى: ص ٢١.
- (١٣٤) التبيان: ١/٤٥.
- (١٣٥) التبيان: ١/٤٥.
- (١٣٦) قائله بعض الفزاريين بلا نسبة في شرح ابن الناطم ص ٥٥، ٢ - خزانة الأدب: ١٤/٩.
- شرح الأشموني: ١/٢٢٤ ولبعض الفزاريين في شرح ديوان الحماسة للممرزوقي ١١٤٦.
- (١٣٧) انظر: الخصائص لابن جني، ٢/٣٨٥ (فصل في التقديم والتأخير).
- (١٣٨) المقاصد النحوية في شرح شواهد شروح الألفية، بدر الدين محمود بن أحمد بن موسى العيني، ٢/٣٢٨، تحقيق: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان (١٣٩) انظر: شرح ديوان الحماسة، للستبريزي، ٣/٨٧ - المقاصد النحوية: ٢/٣٢٨.
- (١٤) المقاصد النحوية: ٢/٣٢٨.
- (١٤١) السابق: نفسه.
- (١٤٢) انظر: الكشف، للزمخشري، ٢/٤١١، تحقيق/ مصطفى حسين أحمد.
- (١٤٣) التبيان في إعراب القرآن: ١/٥٤٣.
- (١٤٤) السابق: نفسه.
- (١٤٥) السابق: ١/٥٤٢.
- (١٤٦) بلا نسبة في شرح ابن الناطم ص ٣١٩ - شرح ابن عقيل: ١/٥٧٦، الكتاب: ٢/١٢٣.
- (١٤٧) المقاصد النحوية: ٢/٣٦٥.
- (١٤٨) السابق: نفسه.
- (١٤٩) قائله المتنخل الهذلي واسمه مالك ابن عويمر، انظر: ديوان الهذليين: ٢/٣٤ - شرح أشعار الهذليين ٣/١٢٨١ - خزانة الأدب: ٥/١١ - الشعر والشعراء: ٢/٦٦١ - الخصائص: ٢/١٦٩ ويلا نسبة في شرح ابن الناطم ص ٣٠٠ - شرح الأشموني ٢/٣٣٧ (الهلوك: المرأة الفاجرة المتساقطة) الخيل: ثوب يخاط أحد شقيه ويترك الآخر أو القميص لاكم له).
- (١٥) المقاصد النحوية: ٣/١٧.
- (١٥١) السابق: نفسه.
- (١٥٢) التبيان في إعراب القرآن: ١/٢٣.
- (١٥٣) السابق: نفسه.
- (١٥٤) هو لجندب بن عمرو في الخزانة

- ٢٨٣/٤ - بلا نسبة في شرح ابن الناظم
صد ٥٥٢ - شرح المرادى ٢٤٥/٣ - أوضح
المسالك ٣٩٤/٣ - شرح الأشموني: ٣
٢٦٦/ - شرح التسهيل: ٣٨٣/٣
- التصريح: ١٨٤/٢ - لسان العرب
١٣٥١/٢ (درج) (العواهج: جمع عوهج
وهي الطويلة العنق من الطباء والعلماء
والنوق وأراد بها المرأة التامة الخلق)
(١٥٣) المقاصد النحوية: ١٩٤/٣.
(١٥٤) السابق: نفسه.
(١٥٥) التبيان: ٤٨/٢.
(١٥٦) التبيان: ٣/٢ - انظر: مشكل
إعراب القرآن: ٤١٨/١ - تفسير
القرطبي: ٨/٩.
(١٥٧) لم يعرف قائله، بلا نسبة
في شرح ابن عسقليل: ٦٥/٢ -
شرح الأشموني: ٣١٨/٢ - شرح
التسهيل: ٢٣٨/٢ - التصريح: ١٧٨/٣ -
الهمع: ٢١٥/١ ولأبى سفيان بن حرب في
الحيوان: ٣١٨/١.
(١٥٨) المقاصد النحوية: ٥٥/٢ - انظر:
التصريح: ١٧٩/٣. أمالي ابن الشجري
هبة الله بن علي بن محمد الحسن
العلوي، تحقيق ودراسه د/محمود محمد
الطنناحي: ٢٣٧/١، مكتبة الخانجي
بالقاهرة، ط: الأولى، ١٤١٣هـ - ١٩٩٢م.
(١٥٩) التصريح بمضمون التوضيح:
١٧٩/٣.
(١٦٠) انظر: السابق: ١٨/٣.
(١٦١) المقاصد النحوية: ٥/٢ - انظر:
التصريح: ١٨/٣، ١٨١. سر صناعة
الإعراب: ٥٤٣/٢.
(١٦٢) انظر: التصريح: ١٨/٣.
(١٦٣) المقاصد النحوية: ٥٥/٢ - انظر:
- التصريح: ١٨/٣ - انظر: شرح ابن
عقيل: ٦٦/٢.
(١٦٤) التصريح: ١٨١/٣.
(١٦٥) لم يعرف قائله بلا نسبة في شرح
المرادى: ٢٢٨/٢ - مغنى اللبيب: ٣٤/١ -
الهمع: ٣٨/٢ - ولصالح بن عبد القدوس
في الخزانة: ١/٢٢١، ٢٢٢ - وللمطيع
بن إياس في أمالي القالي: ٢٧١/١.
(١٦٦) المقاصد النحوية: ٤٩٥/٢.
(١٦٧) السابق: ٤٩٥/٢ - ٤٩٦.
(١٦٨) السابق: ٤٩٦/٢.
(١٦٩) السابق: نفسه.
(١٧٠) البيت بلا نسبة في شرح
المرادى: ١٨٦/٢ - أوضح المسالك
٣٧٢/٢ - شرح أبيات المغنى: ٢٦/٧
- شرح الأشموني: ٢٩٦/١ - شرح
التسهيل: ٣٨٩/٢ - التصريح: ٧/٩، ٩.
المغنى ٥٣٤/٢.
(١٧١) المقاصد النحوية: ٤٢٥/٢.
(١٧٢) السابق: نفسه.
(١٧٣) البيت للمفضل النكري في
الأصمعيات ص ٢ - شرح أبيات
سيبويه ٢، ٨/٢ - طبقات فحول
الشعراء ص ٢٧٥ - ولعامر بن أسحم في
الحماسة البصرية: ٥٣/١ - وللعبدى
في الخزانة: ١/٢٧٧ - الكتاب: ٣/١٣٦
.. بلا نسبة في شرح ابن الناظم ص ١٦٨
- شرح الأشونى: ٤١٩/١ - لسان العرب
١/١، ٣ (فرق) - الهمع ٧١/٢.
(١٧٤) المقاصد النحوية: ٥/٢.
(١٧٥) المقاصد النحوية: ٥/٢.
(١٧٦) لجريز بن عطية في تخلص
الشواهد ص ٣٦٩ - شرح المفصل

- ٦٦/٨ - الكتاب ١٤٥/٢ - ولم يوجد في ديوانه، وبلا نسبة في شرح بن الناظم ص. ١٧٥.
- (١٧٧) المقاصد النحوية: ٦٣/٢.
- (١٧٨) السابق: نفسه - انظر: شرح المفصل: ٦٦/٨.
- (١٧٩) الجملة العربية والمعنى، ص. ١٢.
- (١٨٠) لا يعلم قائله انظر: الخصائص ٤٣٣/٢ - الانصاف: ص. ٦١٣ - شرح المفصل: ٨/٢ - الارتشاف: ٢٩/٢ - المغنى: ٧٢٧/٢ - المقاصد النحوية ١/١، ١ - شرح الأشموني: ٢٣٨/٢ - شرح ابن عقيل: ٥٤١/١، ١٣/٢.
- (١٨١) للراعى النميرى فى ديوانه ص ١٥٦ - المقاصد النحوية ٦١/٣ اللسان (زج ج) ١٨١٢/٣ - شرح شواهد المغنى للسيوطى
- ص ٢٦٣ - بلا نسبة فى معانى القرآن للفراء: ١٢٣، ١٩١/٣ - الخصائص: ٤٣٤/٢ - الارتشاف: ٢٨٩/٢.
- (١٨٢) السابق: نفسه - التوضيح: ٥٣٧/٢.
- (١٨٣) السابق: نفسه.
- (١٨٤) البيت لجريز فى ديوانه: ص. ٧٤ - الكتاب: ٨٧/١، ١٣ - بلا نسبة فى شرح المرادى: ١٤١/٣ - الخزانة: ٤٢/٦ - أمالي ابن الشجري ٥/١، ٣٢٦ - سر صناعة الإعراب: ٤، ٢/١ - شرح التسهيل: ٣١٢/٣ - التصريح ٤٧٧/٣ - المغنى: ٥، ٢، ٦١٢/٢.
- (١٨٥) المقاصد النحوية: ١٢٩/٣.
- (١٨٦) السابق: نفسه.

قضايا النقد العربي المعاصر (الواقع والآفاق)

بقلم: د. عبد المالك أشهبون*

تقديم:

عرف النقد العربي المعاصر نقلا نوعية متسارعة على المستوى النظري والتطبيقي على حد سواء. والسوق الثقافية العربية تشي بجلاء الموقع الوازن الذي غدا يتبوأه النقد الروائي بصفة خاصة. إذ إن الانطباع الأولي يوحي بأن حركية ما تتخلق وتنمو وتتطور في هذا المجال، انطلاقا من تعدد الزوايا ووجهات النظر النقدية واختلاف المرجعيات والأدوات التحليلية في ائتلافها أو اختلافها، وذلك كله من أجل هدف طموح هو بناء نظرية نقدية تسعى إلى تأصيل النقد الروائي العربي والانتقال به من عثرات التأسيس المتكررة. <http://Archivebeta.Sakhr>

إلا أن هذا الانتقال. في نظرنا. لن يحصل بدون الأخذ بعين الاعتبار تحقق المقولات التالية: الإنتاجية والوظيفية والراهنية. هذه المقولات الكبرى لا محيد عنها لتجاوز مرحلة النقل المتهافت والتطبيقات الآلية الشاحبة، أو ذلك الارتباك المنهجي الذي ظل يسم وضعية النقد الروائي في العالم العربي، في علاقته بالنقد الغربي مدة من الزمن.

وإذا كانت مرحلة الخروج من قوقعة الذات لاكتشاف ثقافات الآخر، في نطاق ما غدا يعرف بالحوار الثقافي الذي يروم تكريس استراتيجية المثاقفة المنتجة ذات البعد الوظيفي؛ فإن العودة إلى سؤال الذات شكل وما يزال حرجاً له طابع إشكالي، يأخذ أبعاداً وتأويلات تتعدى التراث كمكون ثقافي موضوعي إلى توصيفات تطاول تخوم الفكر والأدب كما تطول مجالات أرحب من قبيل الأصالة والمعاصرة، القديم والجديد، التقدم والتخلف... وهي توصيفات لها مقاماتها التداولية المتشعبة في الثقافة

* أكاديمي وناقد من المغرب.

**في المواجهة النقدية
لنظريات القديمة والحديثة
انتصبت أمام الباحث العربي
إشكالية بالغة التعقيد؛ إنها
إشكالية المنهج التي أرقته
من خلال أسئلة نقدية بلا
ضفاف.**

العربية.

إلا أن خوض المثقف العربي . وهو ينتقل من وضعية الثقافة العامة إلى وضعية الثقافة العالمية . غمار السؤال النقدي هذا بدا بطيئاً وخجولاً، إلى أن أصبح ضرورة تاريخية في إطار المتغيرات العربية المعاصرة. حيث بات معها سؤال التراث وما يثيره من إشكاليات هي أساس فهم الذات كحاضر من أجل بناء وعي سليم لاستشراف آفاق المستقبل في شتى المجالات.

أولاً: قضايا المنهج وإشكالات الترجمة

وفي المواجهة النقدية للنظريات القديمة والحديثة انتصبت أمام الباحث العربي إشكالية بالغة التعقيد؛ إنها إشكالية المنهج التي أرقته من خلال أسئلة نقدية بلا ضفاف من قبيل: كفاية المنهج الواحد وتعدد المناهج، إمكانيات تبيين (من البيئة) المناهج الأجنبية وحدود هذا المشروع النقدي، فاعلية المناهج التقليدية من خلال بعض المصطلحات

النقدية التي تنثوي في الكتب النقدية العربية الكلاسيكية لولوج غمار النص المعاصر لاستتبار أعماقه، حدود التألف والتناظر بين هذه المناهج، طبيعة النص في علاقته بالمنهج الواحد، وأسئلة أخرى لا زالت تستفز الناقد العربي وتستثيره، وهو يحاول جاهداً أن يبرر هذا التصور النقدي أو ذاك. ويزداد الوضع النقدي تأزماً عندما لا يحصل شرط التمثل المستوعب لهذه المناهج الحديثة، وعدم الوعي بالأساس الإستيمولوجي أو الفلسفي لهذه النظريات التي يراد توظيفها وتولييفها.

كما أن الاكتفاء بالاتباع بدل الإبداع في صيرورة ملاحقة آخر التقلبات النظرية، أو الانكفاء على سلفية همها الأساس هو تمثيل الحاضر بالماضي، أو المزج بين نظريات النقد القدماي ببعض التصورات الحديثة في المجال الأدبي، وعدم مراعاة طبيعة هذين الحدين على مستوى الشروط الفلسفية والإستيمولوجية لكل منهج على حدة، كل ذلك وغيره يوقع الناقد العربي في مزالق التوفيق التي ما هي إلا أحد مظاهر التلفيق غير المباشرة، وهو ذات التلفيق الذي نرى له أكثر من تمظهر على مستوى الممارسة النقدية في عالمنا العربي.

في خضم هذه الإشكالات يشتغل الناقد العربي، انطلاقاً من المساهمات المتعددة والمتنوعة لكوكبة من الباحثين الذين لا يخفون موقع هذه الأسئلة في أعمالهم

الاكتفاء بالاتباع بدل الإبداع
في صيرورة ملاحقة آخر
التقليعات النظرية، أو الانكفاء
على سلفية همها الأساس
هو تمثيل الحاضر بالماضي،
أو المزج بين نظريات النقد
القدامى ببعض التصورات
الحديثة في المجال الأدبي.

لينتقل إلى آخر وهكذا... بل فرض عليه
إيقاعاً سريعاً في القبض على التحولات
التي تشهدها المناهج الغربية.

وهذا ما حدا ببعض النقاد أن يجربوا
أكثر من منهج نقدي في مرحلة متقاربة،
يحذوهم الأمل في اللحاق بهذا الركب
النقدي ذي التوتيرة السريعة إلى حد
اللاهث؛ وتكون النتيجة أن بعض هؤلاء
تغدو لهم ثقافة نقدية لا تتعدى الإلمام
بمقدمات تلك المناهج دون التعمق في
استيعاب مفاصلها على المستوى النظري
والتطبيقي على حد سواء، حتى يكون
الانتقال من منهج إلى آخر، مستساغاً،
صادراً عن اقتناع عميق بضرورة التجاوز
والبحث عن إمكانيات نظرية وتطبيقية
جديدة تؤسس نفسها على ما كان، وتفتح
، في الآن نفسه، صيرورة نقدية جديدة،
بناء على مبدأ تراكمي كمي ونوعي،
يتأسس فيه السابق على اللاحق، وفق
تصور حوارية خصب، وذلك في أفق
تأسيس نظرية أدبية ونقدية أصيلة

النقدية. كما يتجلى اختلاف وجهات نظر
هؤلاء في حدود فهم المصطلح النقدي
المستعار. وتزداد التربة تبيلاً حينما
يراد نحت المصطلح النقدي مع مراعاة
المكونات الصوتية والصرفية والتركيبية
للمصطلح، والنموذج الاحالي في هذا
السياق هو ما أثاره المصطلح الجيني
(نسبة إلى الناقد الفرنسي G. Genette)
من إشكالات على صعيدي كل من:
الفهم والترجمة. إذ تبقى الاختلافات
السمة التي تطبع نوعية التعاطي مع
مصطلحات المنهج المستعار، الأمر الذي
يوّلد وضعية نقدية يمكن توصيفها
بالارتباك النقدي التي تتفاوت درجته
وحدته من ناقد لآخر، ومن جيل سابق
إلى لاحق.

ففضايات الترجمة والمنهج والتمثيل
النظري، وغيرها من إشكاليات النقد
العربي الحديث أثارت الكثير من الجدل
بين النقاد والباحثين الذين حاولوا تقييم
محطة النقد البنيوي والتوقف عند أهم
أعطابه ومثالبه، كل من وجهة نظره، ومن
تخصصه المعرفي.

فقد كان للانفجار النقدي والنظري
الذي عرفته الآداب الأجنبية (أوروبا
على الخصوص) منذ بدايات الستينيات
من القرن الماضي تأثير بليغ في أشكال
الممارسة النقدية التي طوّقت الناقد
العربي بالتدافع المتسارع لهذه المناهج،
والذي لم يدع للناقد العربي متنفساً لكي
يستهلك منهجاً محدداً باستيعاباً وتطبيقاً،

إن الإيمان بشرعية القراءات المتعددة، الذي يستتبعه عملياً . تعددية المناهج النقدية، وحققها في الحوار والحياة بعيداً عن المصادرة أو محاولة فرض منهج أحادي، لا يسوّغ القفزات البهلوانية لبعض النقاد من منهج إلى آخر بدون مبررات تذكر.

ومنفتحة، وخليقة بالابتكار والتميز في الآن عينه.

إن الإيمان بشرعية القراءات المتعددة، الذي يستتبعه عملياً . تعددية المناهج النقدية، وحققها في الحوار والحياة بعيداً عن المصادرة أو محاولة فرض منهج أحادي، لا يسوّغ القفزات البهلوانية لبعض النقاد من منهج إلى آخر بدون مبررات تذكر. اللهم الهات وراء وهم سباق المناهج والذي لا يفيد صاحبه، ولا يورث إلا مزيداً من الممارسات النقدية المتهاففة، الفاقدة إلى شرعية نقدية سليمة، قوامها التلقي الواعي، والاستيعاب الواسع والهضم الدقيق لما يروج في ساحتنا العربية في أفق استدخال ذلك المنتج النقدي المخضرم في نسيج الثقافة العربية عامة والنقد العربي بصفة خاصة. فليس الزواج الكاثوليكي بمنهج محدد، والتوقع فيه والتحصن في حماه هو القمين بتطوير أدوات الناقد الإجرائية، وتحيين رؤيته

النقدية، وجعلها قابلة وموائمة لمستجدات المرحلة بكل ما تقتضيه من بدائل لا غنى عنها من أجل رؤية جديدة لقضايا النقد العربي ومستلزماته الراهنة. ولا الإنلام السطحي بمجموعة من المناهج دفعة واحدة، أو القيام بجولات سياحية في عالم المناهج من خلال بعض التمرينات النقدية المدرسية المبتسرة، قصد الزعم باقتدار ما في مسيرة الجديد في عالم النقد، كما يحدث في عالم الموضة.

فكل هذا وذاك ما هو في المحصلة الأخيرة إلا ادعاءات وهمية تسقط من حسابها أن عنصر التجاوز يتأسس على عنصر التمثل المتمكن، نظرية وتطبيقاً، لما نريد أن نستيقه بعد أن نؤسس على أنقاضه بناء يتمتع بأساس متين، يسوّغ شرعية هذا الانتقال من منهج إلى آخر ويدعمه.

ولقد كشف الناقد المغربي المشهور سعيد يقطين عن بعض إشكالات الناقد العربي الذي طالما ادعى انتسابه، اعتباطاً، إلى المنهج البنيوي من خلال ما كان سائداً من الخلط بين الإطارات النظرية المختلفة بدون تدقيق الحدود الفاصلة بين هذا الاتجاه أو ذاك... وكان لسان الحال ينطلق من هذا التصور الخاطئ: أن كل المشتغلين بـ«السرد» في الغرب بنيويون، وهذا ما يسوّغ للكثيرين اعتبار أن كل من يشتغل في مجال السرديات، وله رؤية جديدة في مقارنة النصوص السردية، هو ناقد بنيوي بالضرورة. إذ لم يكن همُّ

إن التحليل البنيوي للدلالة محكوم بفرضية أخرى هي التي نجدها عند جاكوبسون كما طرحه نموذج المعروف بـ: «نموذج الوظائف»: أي تصور البنية التواصلية كشيء ثابت Statique، قابلة للعزل عن الإطار والمقام الذي قيلت فيه، وخارج كل علاقات موضوعية وذاتية تجمع بين المتحاورين.

١. ضياع المنهج البنيوي، كما عرف عند كلود ليفي. شتراوس وغيره ممن جاء بعده، في خضم المنهج التكاملي التقليدي. يتضح ذلك الضياع في محاولات كل من الناقد السوري أسمر روجي الفيصل، وفي المنهج التكاملي التأويلي الحديث لدى خالدة سعيد، وكذا في محاولتي كل من يهنى العيد ونبيلة إبراهيم سالم.

٢. وضوح التجريب في محاولة مورييس أبو ناضر الذي حاول تطبيق عدة مناهج بنيوية منغلقة رغم تباينها.

٣. امتزاج شعرية جيران جينيت والمنهج البنيوي كما عرف عند سيزا أحمد قاسم وسعيد يقطين. وتداخل «الشعرية» بـ «الأدبية» كما عرفت عند جاكوبسون في محاولة كل من سعيد المرزوقي وجميل شاكر وسيزا أحمد قاسم (٢).

الناقد العربي، وهو يركب موجة البنيوية، استلهم جديدها وتبييها من منطلقات عربية، كما لم يكن هدفه بالتالي البحث عن التمايزات والفروقات العلمية في ما كان يتهافت عليه.

فالسائد في نظير هذه الممارسات النقدية هو منطق النفعية الضيق في أشكال التعاطي مع هذه النظريات الغربية. يقول سعيد يقطين في هذا المجال: «وحيث ما وجدت ما يعينني على مقاربة النص فأنا أوظفه وكفى؟ وهذا ما يجعلنا نرى في العديد من هذا النوع من الدراسات العربية التي تزعم أنها «سرديّة» بأنها ليست في العمق سوى حذقة أدبية. ويبدو لي أن هذا النوع من الوعي والممارسة ينسحب عليه، بشكل كبير، ما ورد في سؤالك من عنف، وهجوم، وتكهن بظلام المستقبل، مع وقوع في حيص ييصر؟ وآية مثل هذا النوع من الوعي والممارسة تبرز بشكل بين في الانتقال السريع بين النظريات وأمشاج النظريات» (١).

وقد قام الناقد محمد سويرتي في كتابه المتميز: «النقد البنيوي والنص الروائي» بتصنيف المحاولات النقدية التي التمسّت البنيوية منهجاً لها في تحليل النصوص السردية إلى ثلاثة أصناف أساسية. وهو التصنيف ذاته الذي يبرز لنا بعض إشكالات أصحاب هذه الممارسات النقدية.

ويمكن تحديد هذه الإشكالات كالآتي:

القول، المبدأ التداولي، لذلك يحذرنا الناقد من مغبة عدم التمييز بين اللسانيات كعلم والبنوية أو التوليدية كمنهج. فمن الخطأ أن نعتبر كل اللسانيات بنوية وكل ما هو بنوي من اللسانيات.

ويتوقف الباحث ملياً عند أهم مستويات التحليل اللساني، ويتعلق الأمر بالمستوى الدلالي، ليسجل في هذا الصدد فقر المنهج البنوي على مستوى الدلالة. فالدلالة في المنهج البنوي لا تعدو أن تكون في النهاية إعادة تنظيم للمادة الدلالية على مستوى محور الاختيار (الاستبدالي)، أي ترتيب لما هو موجود فعلاً وليس أكثر.

إن التحليل البنوي للدلالة محكوم بفرضية أخرى هي التي نجدها عند جاكوبسون كما طرحه نموذج المعروف بـ «نموذج الوظائف»: أي تصور البنية التواصلية كشيء ثابت Statique ، قابلة للعزل عن الإطار والمقام الذي قيلت فيه، وخارج كل علاقات موضوعية وذاتية تجمع بين المتحاورين. إذ إن البنية التواصلية (سواء تعلق الأمر بالتواصل العادي أو الفني) ليست ثابتة بل هي بنية دينامية. ذلك أن كل جملة هي فعل لغوي يستتضم موقفاً من واقع معين، «إننا لا نستطيع أن نبقي داخل النص، ولكن هذا لا يعني أن علينا أن نمارس بسداجة سوسيوولوجية النص أو دراسة البسيكولوجية أو السياسية، أو سيرة المؤلف. أعتقد أن هناك بين خارج النص

يجب أن لا ننسى، على حد قول إدوار سعيد، أن كل عمل فني جديد، إذ كان ذا قيمة، يحمل قوانين نقده بين طياته، ذلك أن «أرضاً جديدة تتطلب تجدد الخيلة في كشفها عن تضاريسها هي، وأي نقد يعتمد على «الشعارات»، أو المقاييس المسبقة الصادرة عن فئة ما، أو أيديولوجية ما، ليس نقداً أدبياً، بل هو سرير بروكرستوس العاتي الذي، بالمط أو البتر، لن يؤدي إلا إلى المحق»

وننتقل من وجهة نظر محمد سويرتي كباحث في مجال السرديات، ننتعرف مرة أخرى على رأي ينطلق هذه المرة من اللسانيات، وهي مهد التيار البنوي. يتعلق الأمر بالناقد مصطفى غلمان الذي سيطلعنا عن بعض جوانب القصص التي تطول العلاقة بين اللسانيات ومناهج تحليل النص الأدبي.

وللتفصيل في جزئيات الموضوع يؤكد الباحث مبدئياً عدم صحة الحديث بصفة إطلاقية عن لسانيات بصيغة الجمع، وللتدقيق في هذه الجزئية يقدم لنا التصورات الأربعة الأساسية في اللسانيات المعاصرة، حيث يخضع كل واحد منها لمبدأ نظري مركزي. وهذه التصورات هي: المبدأ البنوي، المبدأ التوليدي، المبدأ السيميولوجي، المبدأ

٤ . سمة «التجاوز» التي تطبع كثير من الأبحاث العربية: أي أنها لا تواكب ما يطرأ من جديد في مجال البحث اللساني والأدبي على حد سواء.

٥ . الحاجة الماسة في تعاملنا مع الأدوات اللسانية إلى أسس إبستمولوجية تحدد لنا كيفية انتقال المفاهيم من حقلها الأصلي إلى حقول معرفية أخرى(٤).

وجدير بالذكر أن موضوع التفاوت ما بين النظرية والتطبيق مسألة نقدية لازمت النقد العربي منذ بداياته الأولى ولا زالت تشكل أحد ثغراته النقد العربي الحديث. وقد تطرق إلى هذا الموضوع الناقد إدوار سعيد، مبرزاً خطورة التفاوت بين كل من النظرية والتطبيق قائلاً: «أن النظرية هي أيسر من القيام بالعمل التحليلي الفعلي. فما عليك إلا أن تقرأ النقاط الخمس للتكنيك الشكلياني، أو العلامات الثلاث المميزة للإيديولوجية السائدة، أعني أنك تكتبها في دفتر صغير، ثم تمضي لتلقي عنها محاضرة في اليوم التالي، أو تكتب فيها كتباً لا نهاية لها. إنها ممارسة ثقافية يسيرة على نحو غير عادي. في حين أن تلك المهمة التحليلية الأخرى شاقة وعسيرة، لأن الأسئلة جديدة في كل مرة...»(٥).

فعلى الناقد أن يكون أولاً ملماً بالجوانب النظرية التي يشتغل بها، ومدرّكاً لخصوصياتها وتفاصيلها. لكن هذه المعرفة العلمية الضرورية ليست وحدها كافية، بل لا بد من تدخل كفاءة الناقد

وداخله توزيعاً آخر للمجال أو الحيز. وأعتقد أنه سواء أفي القراءة الباطنة أم في القراءة التفسيرية للنص، من خلال مسيرة الكاتب، أو تاريخ الحقبة، يظل هناك شيء ما ناقص دائماً(٣). من هنا بدت الحاجة ملحة إلى اجترار نظريات جديدة تتعلق بفعل القراءة وبالقارئ عموماً.

. فكيف تعامل محللو النص الأدبي مع النظرية اللسانية أو على الأصح مع بعض الأدوات اللسانية؟

يمكن إجمال سمات التعامل في نطاق الثقافة العربية طبعاً في ما يلي:

١ . الارتباك في استعارة المفاهيم، وفي فهمها وتحديداتها تحديداً دقيقاً كما هي في إطارها الأصلي، ومن ذلك مثلاً الاستعمال المضطرب لنظير هذه المفاهيم: أيقونة/رمز/علامة/إشارة/شعار...

٢ . الطابع الانتقائي للتعامل مع اللسانيات: حيث نلاحظ أخذ مفاهيم تنتمي إلى أنساق نظرية متعددة متعارضة أحياناً (انظر مثلاً كمال أبو ديب: البنية/المقام، ويمنى العيد: كريهاس/الماركسية).

٣ . فقدان البحوث الأدبية العربية للصرامة (المنهجية): أي تجنب كل استعمال دقيق للغة الواصفة، مع ما يقتضيه هذا التعامل مع دقة ونسق صوري محدد العناصر...

النقد البنيوي العربي من خلال تلك الهشاشة التي تسم طبيعة تمثل الناقد العربي للروافد النظرية التي تحدث عنها البنيويون أو اللسانيون. وهذه الهشاشة في الاستيعاب تنعكس سلباً على تشغيل هذه النظريات على النص العربي، وتبرز بالملحوس، كذلك، حدة التفاوت بين الممارسة والتظهير.

بالإضافة إلى ما سبق، نذكر كذلك غربة النص العربي في محيطه السوسيو ثقافي، وذلك عندما صار وسيلة لتجريب أشكال المناهج البنيوية واختبار فعاليتها. وهذا ما يعيد إلى أذهاننا ما مارسه بعض المرجعيات الغربية (الواقعية بمختلف تلويناتها...) من سلطة عمياء على توجيه أسئلة النقد العربي، وإخضاعه لمقتضياتها بلا هوادة. فلعبة السلط هذه تعود من جديد إلى الواجهة، وهذه المرة من خلال سلطة البنية أو ما يدور في فلك التحليل البنيوي بصفة عامة...

ثانياً: من النقد النصي إلى جماليات التلقي

يمكننا ملاحظة الثغرة الكبيرة التي غيبتها الخطاب العربي النقدي البنيوي أو الذي ساد قبله التقليدي، فإذا كان قصديّة التصور التقليدي قد ركزت، عموماً، على المعيار الذي له علاقة بنية المؤلف وقصديته، مستكشفة في أثناء النص على كل ما له علاقة بمضمون القول للتعرف على حياة المبدع ورؤيته لها... فإن المعيار الذي استمده الناقد البنيوي، حول

وحسه الإبداعي في هذه العملية لإدراك مكامن الجمال في النصوص الإبداعية، بالإضافة إلى ذلك لا بد للناقد أن يكون فناناً في توصيل هذه الانفعالات الجمالية التي تنطوي عليها النصوص إلى قارئه.

إن لدى الناقد مشكلة مفصلية تتجسد في إيجاد الطرق التي يستطيع باستخدامها تحليل البنيات النصية، والتي تكشف عن ألوان جديدة من المقاربات النقدية لم تكن يتيحها التطبيق الحرفي للمنهج المتبنى. بعدها يمكننا أن نطرح الأسئلة الكفيلة بقراءة محايدة، تفتح على المحيط الاجتماعي والتاريخي. قراءة تستحضر مواثيق القراءة وضوابطه الجمالية ليجد الناقد نفسه، فجأة، في قلب لون جديد من البحث، وبأسئلة نقدية منبعثة من صميم التجارب النصية لا تلك الأسئلة المفروضة عليها من خارج النص.

ومع ذلك يمكن القول عن المقاربات التي لا تضيف جديداً إلى الموجود النقدي والمعرفي أو لا تؤصل لمناهج جديدة يتفرد من خلالها الباحث، وتجعله يتجاوز عرض المناهج النقدية وشرحها «تظل تكتفي لمؤلفها بمزية تحقيق سبق في عرض هذه الأفكار والمناهج الطريفة والدعوة إليها في بيئة محددة وهي أقصى ما يمكن أن تحقّقه في وقتها ثم لا تلبث أن تتضاءل أهميتها بمرور الزمن وانتشار الأفكار واتساعها لأنها تقف عندما هو كائن دون ما يمكن أن يكون» (٦).

ويمكن تلخيص أهم نقاط الضعف في

بصفة عامة حين قسم تاريخ نظرية الأدب إلى ثلاث مراحل على وجه التقريب: «الاهتمام بالمؤلف (الرومانسية، القرن التاسع عشر)؛ فالعناية المخصصة بالنص (النقد الجديد)؛ ثم انتقال بؤرة الاهتمام، بشكل لافت إلى القارئ في السنين الأخيرة، وقد كان على الدوام، العنصر الأقل امتيازاً في هذا الثلاثي» (٨).

هكذا انبرى الناقد العربي لترجمة وتوليف وتطبيق طروحات كل من ياكوس وايزر وكادامير وغيرهم، لتأخذ موقعها في المشهد النقدي المعاصر، وبذلك تم فتح كوات جديدة في فضاء النقد العربي المعاصر قصد تمكينه من آليات إجرائية جديدة تتوسط الإشكالية القديمة. الجديدة التي سادت في النقد العربي المعاصر ألا وهي إشكالية الشكل والمضمون، وامتداداتها المتنوعة والمختلفة. وبذلك استفاد النقد العربي من «جماليات التلقي» ما جعله يحقق نوعاً من التكامل المعرفي بالنص الأدبي والمتصل بالتشغيل المنهجي والمفاهيمي من خلال ما تطفح به هذه النظرية من غنى ضمني في الشبكة المفاهيمية، والتي تبرز بدورها خصوصية النصوص المحللة، على مستوى الإنتاج والتلقي.

تقضي بنا الإيضاحات السابقة إلى أن جمالية التلقي غدت من الروافد الأساسية التي تتسرب إلى نقد كتابات النقداء تصرّيحاً أو تضميناً (أفق الانتظار،

الاتجاه من قصدية البحث عن محفل المؤلف إلى قصدية البحث عن إوالية النص، لا شيء غير النص، حتى بات الحديث عن موت المؤلف لحناً مكروراً لدى أقطاب هذا الاتجاه غرباً وشرقاً.

إلا أن دعاء هذا التصور سرعان ما بدا لهم أن هذا النص، بغض النظر عن قصدية المؤلف وقصدية النص، لا يجب تغييب المرسل إليه ألا وهو القارئ في تفاعله مع هذه النصوص، وهو ما ستكشف عن جوهره نظرية التلقي.

وإذا كانت بعض ملامح الأزمة التي أصبح يعاني منها النقد العربي الحديث، والتي تتلخص في اقتصره على نوعين أساسيين من النقد الغربي، وهما: النقد المرجعي والنقد النصي، في حين تم تغييب نقد المؤلف ونقد المتلقي، فإن مفهوم جماليات التلقي ستصبح هي الأخرى مقولة أساسية لا يمكن التغافل أو التفاضل على أهميتها في تداول الكتاب، وبالتالي تحقيقه في الواقع المادي ككتاب، لأن «فعل القراءة هو الذي يخرج العمل من حالة الإمكان إلى حالة الإنجاز. ذلك أن العمل يمتلك قطبين: أحدهما فني، وهو النص كما أبدعه المؤلف، أي كبنية فرضية. والثاني جمالي، وهو تلقي القارئ له، أي أن بنية العمل الفرضية تحتاج إلى قراء، يحققونها لتكتسب صفة العمل» (٧).

وقد لخص لنا تيري إيجيلتون موقع جمالية التلقي في سيرورة النقد العالمي

العمل، بل تمضي مباشرة إلى ما تم انتزاعه من حيث هو إيديولوجيا أو شروط اجتماعية عامة للتأليف، فلنمض، بوجه خاص، إلى النص كطريق لاكتشاف مناهج جديدة في تأليف العلاقات بين تأليفه الدقيق وهذه الشروط» (١٠).

وحتى لا يتحول النقد العربي المعاصر إلى شكل من أشكال الترجمة النظرية التي تسقط معها كل محاولة لإنتاج معرفة تنطلق من خصوصية النص العربي، وما تطرحه الممارسة النقدية كذلك من تساؤلات خاصة بها، ولأجل هذه الغاية وجب الحرص على التمثيل الصحيح للمقولات المتعلقة بجماليات التلقي، وذلك بمعرفة مدى إجرائيتها وحدود كفايتها النظرية ومدى مواءمتها مع الخصوصيات النصية التي لا بد أن تأخذ الأولوية في كل ممارسة نقدية. ذلك أن مهمة الناقد المركزية هي «إيجاد طرق يستطيع باستخدامها تحليل تلك الوجوه الخاصة بالعمل أو النص، والتي تكشف عن ألوان جديدة من الأدلة لم تكن تتيحها مناهج أخرى. بعدها يمكنه أن يسأل بطرق جديدة: كيف يتم إنتاج أشكال معينة؟ كيف يمكن لصور النفي والغياب، والتي يمكن أن تتطابق مع المناهج الشكلانية، أن تدخل نفسها في البناء الاجتماعي والتاريخي؟ وسيجد الناقد نفسه، فجأة، في قلب لون جديد من البحث» (١١).

كل ذلك رهين بجدية الإنصات إلى

تخيب أفق الانتظار، جمالية التلقي، أو التجاوب أو التوقع، القراءة... وهي كلها مقولات نقدية تعبر في عالمنا العربي عن مظهرات أشكال ظواهر نقدية محققة للجدّة على مستوى بنية الإنتاج والتلقي على الخصوص. كما أن كل حديث عن الخطاب الأدبي راهنا لاستجلاء خصوصيته يقتضي التطرق إلى هذه المقولات في إطار تداولية النص الأدبي كشرط من شروط تحقيقه المادي «ذلك أن لأدب ضروراته التي يفرضها على النقد. والأدب. الجدير بهذا الاسم. عمل له تميزه الخاص، له عالمه، حركة نموه، منطلق بنائه. وهو بهذا التميز إنتاجية خاصة، يحمل ضروراتها التي لا بد وأن تدخل في العملية النقدية... فكل عمل نقدي خصوصيته المنهجية المنبثقة من هذه العلاقة العضوية بين ضرورات الأثر الأدبي، موضوع النقد، وبين الممارسة المنهجية» (٩).

هذا لا يعني أن خصوصية العمل الأدبي تفرض الانغلاق والانكفاء حول قضايا البنية ودوائرها، بطريقة آلية ميكانيكية تلغي كل تواصل ما بين النص ومحيطه الذاتي أو الموضوعي، «فلننظر إلى ما هو خاص في النص، لكن النظر إلى ما هو خاص في النص لا يستبعد، بل هو بالأحرى يشجع، على انتهاز طرق جديدة في فحص العلاقات القائمة بين إبداع شيء خاص جداً، من ناحية، والشروط الأكثر عمومية، على نحو تحليلي إلى

لا شك أن غياب نظرية للتفصلات الواصلة بين المناهج النقدية العربية المعاصرة يجعل الناقد محكوماً بسلطة النص النقدي الغربي بالدرجة الأولى، وتدفعه كذلك هذه الوضعية إلى العبور من منهج نقدي إلى آخر. وبهذا لا يفيد الناقد العربي حتى من المردودية المعرفية المفترضة لهذه المناهج، مما يفوت عليه فرصة الحوار الفاعل مع هذه المناهج وتحليلها إلى نظريات تستثمر قوة الإنتاج على صعيد النظرية كما التطبيق من جهة.

كما لا يستفيد الناقد العربي، كذلك، من استراتيجية الإصغاء لنبضات النص العميقة، وبالتالي التورط نقدياً في أسئلته وتخيالاته واستيهاماته. وهي في نظرنا أهم إشكالات النقد العربي التي لا زالت تنتصب شامخة أمامه، وتتطلب صياغة تساؤلات منهجية يتم من خلالها ترشيد النشاط النقدي. وهي خطوة جديدة لتأسيس أرضية إبستمولوجية مغايرة لإعادة ترتيب البنية الكلية لعملية الإنتاج النصي ككل. يتأسس الوعي النقدي فيها بموازاة مع الضبط المنهجي، والتنظير الذي لا يحضر كقيمة مضافة بل كضرورة دينامية يتطلبها المقام النصي طلباً.

خصوصية النصوص والاستماع إلى نبضها الداخلي العميق بدل أن نجعل هذه النصوص وسيلة لتجريب هذه المناهج والنظريات، وبالتالي نعمق غربة النص العربي عن الممارسة النقدية. وبدل أن تواكب هذه الممارسة النقدية تطور النص العربي تتحول إلى لاهثة لتطويع هذا النص للمقتضيات الحرفية لهذه المناهج بما لا يتيح لنا تخصيص وتطوير النقد المنهجي عند العرب.

يجب أن لا ننسى، على حد قول إدوار سعيد، أن كل عمل فني جديد، إذ كان ذا قيمة، يحمل قوانين نقده بين طياته، ذلك أن «أرضاً جديدة تتطلب تجدد الحيلة في كشفها عن تضاريسها هي، وأي نقد يعتمد على «الشعارات»، أو المقاييس المسبقة الصادرة عن فئة ما، أو أيديولوجية ما، ليس نقداً أدبياً، بل هو سرير بروكرستوس العاتي الذي، بالمط أو البتر، لن يؤدي إلا إلى المحق» (١٢).

بناءً على ما تقدم لا يمكن الحديث عن التكامل والاستمرارية في النقد العربي، والذي لا يمكن أن تتطور أسسه الأولية خارج التراكم الباني عوض ما نشهده حاضراً من قطائع بين محطات النقد العربي وانفصال بين حلقاته. هذا ما يعمق واقع النقد العربي بكل ما يعيد إنتاجه من إشكالات قديمة. جديدة.

- مراجع وهوامش:
- ١ . سعيد يقطين: كثير من الدراسات السردية العربية ليست سوى حذقة أدبية"، حوار أجراه محمد الصالحي، جريدة القدس، السنة العاشرة، العدد : ٢٩٢٦، الأربعاء ٧ تشرين الأول ١٩٩٨، ص: ١٠.
 - ٢ . محمد سويرتي: "النقد البنيوي والنقد الروائي"، دار أفريقيا الشرق ١٩٩١، ص: ١٦٣.
 - ٣ . جاك ديريدا: "الاستنطاق والتفكيك"، -حوار- مجلة "الكرمل" العدد ١٧، السنة ١٩٨٥، ص: ٦٠.
 - ٤ . ينظر للمزيد من التفصيل دراسة الأستاذ مصطفى غلفان: "بين اللسانيات ومناهج التحليل الأدبي، ملاحظات حول تحليل لغة النص"، جريدة الحوار الأكاديمي والجامعي (المغرب)، العدد ٣، مارس ١٩٨٨.
 - ٥ . إدوار سعيد: "الميديا والهوامش والحدث"، أنظر رايموند ويليامز، طرائق الحدث، ضد المتوائمين الجدد، ترجمة فاروق عبد القادر، سلسلة عالم المعرفة (الكويت)، العدد ٢٤٦، يونيو ١٩٩٩، ص: ٢٥٦.
 - ٦ . عمران الكبيسي: "البنيوية في أربعة كتب من المشرق العربي"، مجلة "الحياة الثقافية"، ع ٤٣ س ١٩٨٧، ص: ٦٢.
 - ٧ . رشيد بنحدو: "مدخل إلى جمالية التلقي"، مجلة: آفاق (المغرب)، العدد ٦ / ١٩٨٧، ص: ١٢.
 - ٨ . تيري إيجلتون، الظاهراتية والهيرمينوطيقا والتلقي، ترجمة محمد خطابي، مجلة علامات (المغرب)، العدد ٣ السنة الأولى، ربيع ١٩٩٥، ص: ٢٤.
 - ٩ . يهنى العيد، في القول الشعري، دار توبقال، البيضاء، ط ١، ١٩٨٧، ص: ١٠٣.
 - ١٠ . إدوار سعيد، الميديا والهوامش والحدث، مرجع سابق، ص: ٢٥٤.
 - ١١ . المرجع نفسه، ص: ٢٥٥.
 - ١٢ . المرجع نفسه، ص: ١٩.

د. مرسل العجمي.. ورسالة الغفران

بقلم: د. أحمد بكري عصلة*

عن دار "مسعى" الكويتية للنشر والتوزيع صدرت الطبعة الأولى كتاب "الرحلة الأخروية العلائية- أطراف رسالة الغفران" (٢٠١٠) للباحث. أ.د. مرسل فالح العجمي، في ١٧٥ صفحة، أعادتنا إلى أبي العلاء المعري الذي لا يمكن أن ننساه ذاكرة التاريخ في العالم كله، وأعادت إلى أذهاننا، ومن طبعها أن ننسى وأن تهمل، أبا العلاء ورسالة الغفران في إهاب جديد، فيه شيء من الإضاءات التراثية، وقدر من الإسقاطات المعاصرة الممتعة التي أكسبت الدراسة طابع التجديد، والرغبة في الإبداع.

يقع الكتاب في مقدمة تحت عنوان (إضاءات) وثلاثة أفصل؛ أولها تحت عنوان (المؤلف) والثاني تحت عنوان (البطل) والأخير تحت عنوان (الرحلة).

وقبل الدخول في عالم الكتاب أحب أن أشير إلى أننا - نحن العرب - سواء في القديم من كتبنا، أم في حديثها، نكاد نفعل - إذا استثنينا الشعر في مختلف عصوره - الأدب الرائع الذي صدر عن أساطين الحكمة والكلام والفلسفة والتاريخ والسير والأسمار، لانشغالنا بأنواع الكتابة الأخرى التي وضعت لأهداف ومقاصد أدبية صرفة.

من هنا نفهم لماذا تذكر دائماً كتابات ابن حزم، وابن خلدون وابن عربي وابن جبير وابن بطوطة، ولا تذكر أمالي الشريف المرتضى، والمسعودي أو الطبري .. إلا على أنهم مصادر للأخبار النافعة، ولم نر في آثارهم ما هو جدير بالدراسة الأدبية، حتى أصبح من حقنا أن ندعو إلى إعادة النظر في كتابة التاريخ الأدبي، وعدم الاكتفاء - حين النظر إلى أي أثر مكتوب - بعين واحدة، وذلك لاكتشاف الجوانب الأدبية، أو الأدب في غير كتب الأدب، ومنها رسالة الغفران، التي طال النظر إليها من كثيرين، على أنها ليست من كتب الأدب، ومن آخرين، على أنها عمل أدبي، ومن فئة ثالثة على أنها كتاب في الرحلة يتضمن بعض جوانب الأدب.

والحقيقة التي يجب أن يستعان بها عند إعادة النظر في تاريخنا الأدبي أنه لا بد من الاستعانة بتاريخ آداب الأمم الأخرى، ومخاطبة الإنسان عامة بكل ما يملك من قوى وقدرات، وعدم الاكتفاء بمخاطبة العقل وحده، أو النفس وحدها. وهذا ما سيدفع إلى اكتشافات جديدة، وإبداعات مذهلة.

ولست أدري ما إذا كان د. مرسل العجمي يعالج رسالة الغفران، ويعيدها إلى الأذهان،

* أكاديمي وباحث سوري مقيم في الكويت

إلى النفور عن الدنيا والناس".

وهذه المرحلة جعلت المؤلف يبحث في أسباب اتخاذ المعري قرار العزلة عن العالم، فتساءل: "لماذا اعتزل المعري الناس؟ ومتى توصل إلى هذا القرار؟" ففي سبيل الوصول إلى الإجابة سار في اتجاه "تحديد وتحليل هذه المرحلة" ثم الاعتماد "على قراءة تبحث عن قصدية النص، وتتجاهل، في الوقت نفسه، قصد المؤلف في حياته العملية خارج النص" (٣).

إنه يرى أن ثمة إجابتين عن ذلك؛ قديمة وتتمثل في "قصد المؤلف" وجديدة تتمثل في "قصدية النص" وهي التي يتبناها الباحث، والفرق بين الإجابتين أن القديمة تُعرّف بأبي العلاء وتحدث القارئ عنه على أنه "المؤلف الحقيقي" مستخدمة مجمل النصوص ووقائع الحياة. على حين تحاول القراءة الجديدة أن تُعرّف أبا العلاء بأن تدخل القارئ إلى عالمه النصي، ناظرة إليه على أنه "المؤلف الضمني" لنصوصه، وهي بذلك تتوسط بين القارئ والنصوص، على حين تتوسط القراءة القديمة بين أبي العلاء وقارئه في الحياة الفعلية. ولهذا يقول: "في هذا الموقف لا يتجه الباحث إلى قصد المؤلف الحقيقي في الحياة الخارجية، إنما يبحث عن قصدية النص التي يقدمها المؤلف الضمني" ويقول: "في القراءة القديمة يتحول النص إلى وثيقة تاريخية تستخدم لتأريخ حياة المؤلف الفعلية، بينما في القراءة الجديدة بعد النص لحظة نفسية مقيدة من لحظات حياة المؤلف الحقيقي المتدفقة".

وبهذا يمكن دراسة أبي العلاء كما هو في عيون الآخرين وأقلامهم، ومن ثم تكون الدراسة رصدًا لحياته الفعلية، والمؤثرات العامة فيها. ومن جهة أخرى يمكن رصد حياة أبي العلاء من خلال نصوصه، أي مما كتب، يستلها الباحث من المؤلف

وهو يقصد هذا الذي ذهبت إليه، أو أنه قصد الوصول إلى شيء جديد، وهو يتناول عملاً قديماً أصبح الناس يذكرونه على أنه كتاب ذو أهمية خاصة من دون علم بحقيقته وفجواه إلا من ذوي الاختصاص الذين يكتفون بالوقوف على مضامينه العامة غالباً.

نجح د. مرسل العجمي في أكثر من أمر: أ- ولها إحياء ذكر هذه الرسالة، وتجديد التذكير بها.

- وثانيها إحياء التذكير بالمضمون المؤلف الذي تعارف عليه القراء والنقاد مضافاً إليه رؤيته الجديدة.

- وثالثها تحديث مظهر الكتابة، ومنهجها.

- وأخيراً تحديث التحليل بالاعتماد على خبرات عالمية، وثقافات غربية، وعلى أن الرحلة عمل سردي يملك كل خصائص هذا النوع من الأدب.

فعلى صعيد التذكير عمد، مثلاً فعل خليل هنداوي قبل أكثر من نصف قرن في كتابه (تجديد رسالة الغفران) إلى تلخيص مضمون الرسالة، وتقديم سيرة غير كاملة لأبي العلاء، مركزاً على "التجربة العلائية" في الحياة، والعوامل التي أثرت فيها، ولاسيما بعد عودته من بغداد إلى المعرة، واستقراره فيها إلى نهاية حياته، حيث أرسل رسالتين؛ أولاهما إلى أهل المعرة قبيل وصوله، والأخرى إلى خاله في حلب بعيد الوصول، وقد رأى د. مرسل أن هذين النصين يكشفان عن مرحلة وسطى أو انتقالية في حياة أبي العلاء "تمزقت في أثنائها حياة المعري العقلية والنفسية بين قطبين متناقضين.. نزعة إنسية" تغريه باقتحام العالم، و"غريزة وحشية" تدفعه

الضمني لنصوص أبي العلاء.

بهذا المعنى ترصد كل الكتابات القديمة والحديثة عن أبي العلاء في إطار التعريف به، أي في حدود القراءة القديمة. وتأتي دراسة الباحث د. مرسل العجمي في حدود القرعة الجديدة، وهذا ما يميز هذه الدراسة الجديدة الجادة.

فهل نجح الباحث في الوصول إلى نتائج مغايرة لما تعارفنا عليه ولما كتب عن أبي العلاء؟

في عرض الباحث لما كتب عن أبي العلاء، على مدى حوالي أربعين صفحة من الكتاب رأينا الدراسات المعروفة قديماً وحديثاً تتساب أمامنا من غير أن يقدم الباحث نتيجة جديدة، أو يعدل إلى رأي جديد سوى حصر تلك الدراسات في إطار ما أسماه القراءة القديمة الجارية في ذلك التعريف بأبي العلاء، إلا ترجمتي القفيطي وابن الوردي اللتين -في رأيه- لزمنا جانب الحياد في الحديث عنه- وانطلقنا من موقف شخصي لكل منهما من أبي العلاء، فقد كانت تجربة القفيطي "في حياته مع المعري تجربة نفسية" (٥) إذ بدأ الحديث عنه بالتعاطف معه وانتهى إلى التحامل عليه، على حين انطلق ابن الوردي من أسباب معرفية قرائية لأبي العلاء جعلته "يبدأ بالإعجاب بالمعري والتعصب له" ثم يتحول إلى الكراهية، ثم يعود إلى الإعجاب، مرة أخرى، في نهاية المطاف" (٦).

وهكذا يبدو عمل البحث هنا عرضاً جميلاً متقن الصنعة، يقدم فهمه للمقروء، وملاحظاته عليه، وهي في الجملة في محل التقدير الحق لما تحمله من إشارات موضحة، واستنتاجات في محلها، ولكنها تظل في إطار القراءة القديمة، ولم تضيف شيئاً يخرج بها عن ذلك إلا أنها، على كل حال، تمهد الطريق إلى القراءة الجديدة.

في القراءة الجديدة أجهد الباحث نفسه في تحليل مواقف المعري، ولكي أظنه كان في غاية المتعة والاندماج بعالمه، الأمر الذي قاده إلى تقديم صورة جديدة نتجت عن قراءة جديدة لحياة الشاعر، اعتمدت على المعرفة التاريخية والأدبية، من جهة، وعلى التفاعل النفسي مع الشاعر، من جهة أخرى. وهذا موطن إجهاد النفس الذي أوصل الباحث إلى قرار جديد، أو صياغة جديدة لواقع المعري، يتمثل في الانتماء في العزلة، وهو انتماء جعل المعري "إنساناً حاضراً في مجتمعه، ومنتمياً إليه رغم عزلته" (٧) وهو في الوقت ذاته- تمثيل لما أراده المعري: "لقد تركت لكم عالمكم باختياري، فإن أردتم الدخول في عالمي فسيكون هذا بشروطي واختياري" أليس أبو العلاء في اتجاهه هذا نحو العزلة ملكاً أو أميراً يحكم ولا يُحكم؟ بلى. هذه هي حقيقة عزلته، وقد نجح في تشبيهه، في عالمه الجديد، بعالم الملوك، ولكي أختلف معه في الاقتراب بموقف المعري من موقف المتصوفة اقتراباً شديداً، (٨)، وأنحو بكل ما جاء به المعري نحو القداسة العقلية والنزاهة النفسية، إذ لا شيء يقود الإنسان في الحياة أروع من العقل:

كذب الظن لا إمام سوى

العقل مشيراً في صبحه والمساء

* * *

ويدخل في القراءة الجديدة حديث الباحث عن ابن القارح، ورؤيته أنه هو البطل الحقيقي لرسالة الغفران؛ إذ لولا رسالته المحرصة إلى أبي العلاء لما كانت رسالة الغفران؛ فهو بطل من خارج النص، يضاف إلى بطلين آخرين هما: أبو العلاء، وأبو القاسم المغربي. لهذا يترجم الباحث لابن القارح، ولأبي

استجابة للقارئ المتحمل، أي كل قارئ لها بعد ابن القارح إلى يوم الدين. ولكن البديهي أن أبا العلاء كتبها لثلاثين معاً، شأنهما في ذلك شأن الرسائل الأدبية التي كان يصوغها كبار الناشرين العرب كالجاحظ مثلاً.

وأياً كان الأمر؛ فإنها رؤية جديدة مبتكرة انتهت إليها د. مرسل العجمي، وقرر في بعض الأحيان أنه إذا كان ابن القارح قد صدر في رسالته إلى المعري عن شخصية متبجحة فإن أبا العلاء صدر في غفرانه عن شخصية متهكمة "فإن كان المتبجح ينطلق من تمجيد ذاته على حساب الآخرين أمام الآخرين، فإن المتهمك ينطلق من تحضير ذاته على حساب ذاته، أمام الآخرين، وهكذا سينتهي الرجلان نهاية مختلفة كل الاختلاف؛ فالمتبجح يهتم بالآخر والخارج، ويرى أن تحقيقه الذاتي يكتمل بإعجاب الآخرين، بينما يهتم المتهمك بالذات والداخل، ويرى أن تحقيقه الذاتي يكتمل بصدقه مع نفسه بحثاً عن كماله الإنساني" (٩).

بعدها يعرض الباحث في تسلسل متناغم سلسلة من تحليلات التهكم في رسالة الغفران متخذاً من الحذر من الوقوع في إسقاطات عصرية تدفعه إلى "تقويل" أبي العلاء، ما لم يقل منهجاً وقصداً، مما جعل هذا السرد لتلك التهكمات منبع مسرة ولذة لقارئ الكتاب.

* * *

وإذا انتقلنا مع الباحث من عالمي المؤلف والبطل إلى عالم الرحلة العلائية وجدناه ينقلنا إلى عالم السرد، وهو أمتع فصول البحث، لما تضمنه من تلخيص فني لأحداث الرحلة، مبني على مصطلحات فن السرد المعاصر، فهو يبدأ بالحديث عن البنية السردية، وقد أحسن حين أحصى أحداث السرد في تسع عشرة

القاسم المغربي، بما يفي بشرح أثر كل منهما في الرسالة ومكانتهما في عالم الأدب واللغة؛ فهما طائفا علم مجدان، عاصرا عدداً من مشاهير العلماء، وأفادا منهم في مرحلة التكوين، ليصيرا، من ثم، من رجال الأدب واللغة، الأمر الذي مكن ابن القارح من التأليف وكتابة رسالته إلى أبي العلاء، ومكن أبا القاسم أيضاً فاختصر كتاب "إصلاح المنطق" لابن السكيت، وأسماه "المنخل" وأرسل نسخة منه إلى أبي العلاء الذي رد عليه بـ "رسالة الإغريض" .. وهذا كله يدل على علو كعب كل منهما، واقتدارهما في عالم اللغة والأدب، وإن كان المغربي أعلى قدراً لتنوع كتاباته وكثرتها بالقياس إلى ما خلفه ابن القارح، ولعل في هذا ما يفسر ميل ابن القارح إلى تشويه صورته في ما كتبه عنه في رسالته إلى أبي العلاء، بالإضافة ما عرف من أسباب ودوافع.

بعدها يستكمل الباحث عرض صورتي ابن القارح والمغربي، وتفسير كراهية ابن القارح، وتبجحه، وغروره، تجاه المغربي وأبي العلاء معاً، بأسلوب فيه شيء من السرد، وشيء من الروح العلمية، والدقة، وشيء واضح من ذاتيته دفعته إلى إطلاق الحكم على الأبطال بصفات محددة؛ فابن القارح، عدا ما ذكرنا، يميل إلى القدح واللمز والمغالطة والتعريض بأبي العلاء، وتمجيد الذات، وتحقير الآخر على المستوى الأدبي، والأخلاقي والديني. وأبو القاسم المغربي واسع الاطلاع، غزير المعرفة، رفيع الأسلوب. وأبو العلاء يستجيب لرسالة ابن القارح، ويرد عليها برسالة الغفران. والحقيقة في رأي الباحث أنها ليست رداً أو مجرد رد، بل هي استجابة للقارئ الحقيقي، وهو القارئ الأول، أو من وجهت إليه الرسالة، أي ابن القارح، هذا من جهة، وقد تكون

الباحثون من الإقدام على استخدامها من دون أن يستأذنوا المجامع اللغوية، منها: التجربة العلانية، وقصدية النص، القارحي، والرسالة القارحية، والصورة القارحية، والاعتباطية...

نحن مع كتاب جاد، وباحث جاد إلى أقصى حدود الجد والموضوعية، ومن أراد أن يستوعب جهد الباحث، وأن يقيم عمله الذي استغرق منه- في تقديري- سنوات، والأعمال النقدية الجادة لا تعد أو تقدر بالصفحات، فعليه أن يقرأ كتاب "السرديات: مقدمة نظرية ومقترحات تطبيقية".

* * *

همسة أخيرة في أذن الباحث؛ ليس في أدبنا العربي سوى رسالة الغفران عمل عالمي السمعة، جدير بالقراءة والكتابة عنه، وقد أحسنت باختياره، كما أحسنت في إدارته والتعامل معه، وجهدت - بعد أن أجهدت نفسي- لإبداع رؤية جديدة حول عمل طال ركوده على أرفف المكتبات، وأفلجت بعيداً في تقديم قراءة جديدة يمكن أن ندعوها قراءة "مرسل العجمي" لأبي العلاء. سرّ قدما على هذا النحو؛ فإن ما ينفع الناس يمكث في الأرض مثلما مكثت "رسالة الغفران" وما دون ذلك يذهب جفاء!

الحواشي:

(١) و (٢)، ص ١٧.

(٣) و (٤)، ص ١٨.

(٥) ص ٣٤.

(٦) ص ٤٤.

(٧) ص ٧٤.

(٨) ص ٦٧.

(٩) ص ١١٦.

دائرة سردية تمثل بداية الرحلة حتى نهايتها، كما أجاد الكلام على "الصوت السردى" و"السارد والمؤلف الضمني" و"مسألة التشخيص" و"تجليات البطل" وعلاقة الشخصيات الأخرى بشخصية "البطل" وكان من أبرز ما وصل إليه أن المؤلف الضمني استغل رسالة ابن القارح ليوجد شخصية ابن القارح السردى معتمداً على علم المعري وثقافته.

وكذا حديثه عن عنصرى الزمان والمكان، وهما أساسيان في العمل السردى، والزمن في الرسالة محدود- كما استنتج الباحث- بالحظّة التي بدأت فيها النزهة ومنته بانتهاء الرحلة، ولكنه سرمدى خارج الرحلة "الأخروية" وخالد. أما المكان فيتوزع الحدث والشخوص على ثلاثة أماكن: المحشر وهو كالبرزخ، ثم الجنة، فالنار أو الجحيم.

* * *

لا شك في أن الباحث أحسن استخدام ثقافته المعاصرة في مجال النقد وفن السرد، فساعد ذلك على تقديم هذه الرؤية النقدية الجديدة لعمل قديم يتناوله النقاد على أنه عمل نقدي - أدبي، أو مجرد رد على رسالة ابن القارح.

* * *

وددت لو أن الباحث نحا بالبحث، وهذا ممكن الآن، نحو المقارنة، وهو يملك أدوات الأدب المقارن، لتطبيق هذه الرؤية الجديدة بالمقارنة بين رسالة الغفران والمهابة الإلهية لدانتى، ولاسيما في مجال الرحلة الأخروية.

* * *

ما يميز أسلوب الباحث جرأته على توليد المصطلحات اللغوية، وبعضها يتخرج

تجربة الاغتراب واتصال الكتابة في ديوان "عرس الهنيهة" للشاعر محمد نجيب المراد

بقلم: د. محمد مصطفى أبوشوارب*

آية شعر محمد نجيب المراد، أنه لَوْن من الكتابة الساحرة الأخاذة التي تستطيع - بما هي عمل فني في المقام الأول - أن تستحضر العالم، وأن تستعيد التاريخ، وأن تصور أعماق الإنسان؛ مستخلصة من تجربتها الموهلة في الخصوصية، عبقاً إنسانياً قادراً على الشمول وقابلاً للتعدد.

فحينما تقرأ أشعار المراد، تدرك للوهلة الأولى أنك أمام شخصية شعرية فريدة تأخذك برفق وتمهل إلى عوالم من سحرها الفني بكل طاقاته الغنية وإمكاناته الوفيرة؛ تدور معها في فضاءات مترامية الأطراف، وتحلق بك في سماوات متفاوتة؛ وتغوص في بحار عميقة. ووقتاً تظن أنك اكتشفت عوالم هذا الإنسان الشاعر وحيواته التي أسكنك فيها وأسكنها فيك - تدرك أنك كنت تدور معه في رحلة للانفتاح على نفسك أنت، ولاكتشاف ذاتك أنت.

وفي اعتقادي أن ما حكاه القاضي الفاضل مبرراً نبوغ المتنبئ وعبقريته وذبوع أشعاره؛ بأنه كان ينطق بالسنة أهل عصره، ويصدر عما في صدورهم وضمايرهم - إنما يصدق على محمد نجيب المراد أكثر مما يصدق على أطياف من شعراء عصرنا الحاضر من الذين لم يفهموا الشعرية على وجهها وانشغلوا بها يميزها من خصائص تعبيرية وسمات تشكيلية، وأهملوا رسالتها التي تقوم التعابير والتشكيلات على إنجازها؛ موغلين في التغريب والتجريب وإغلاق النصوص وتغيب رؤاها؛ على نحو دفع المتلقي إلى الإحساس بالاغتراب عن ذلك الشعر، لأنه ببساطة لم يعد يجد فيه شيئاً من حياته أو من نفسه. أما المراد فيسير على درب الخالدين والأفذاذ من الشعراء والأدباء الذين يؤمنون برسالة الشعر قدر إيمانهم بفنيته، لا تجور عندهم إحدى الغايتين على الأخرى. فالشعر في نظرهم ابن أبوين لا وجود له دون اجتماعهما؛ وهما: الرسالة والفن، أو الرؤية والتشكيل، أو الموضوع والتعبير، سمها ما شئت من أسماء ومن مصطلحات ليس بينها كبير فرق أو اختلاف.

* كاتب من مصر مقيم في الكويت.

وربها كان أهم ما يميز تجربة المراد الشعرية هو عاطفته المركزة التي دفعته إلى استغراق تأمل ما بنفسه، ومكنت له رؤيتها من الداخل، فاستطاع أن يقدم لنا ذاته وحياته وموقفه من العالم بكل بساطة وصدق، في لغة حية شديدة الطزاجة تملك القدرة على إدهاش المتلقي وإبهاره.

إن تجربة المراد في حقيقة الأمر، خبرة حياة عاشها الشاعر متفاعلاً فيها مع كل أبعاد قضايا الذات وقضايا الواقع من حوله، منفعلًا بها ومتفهمًا إياها. واستطاعت هذه التجربة الشعرية العميقة التي تحملها قصائد المراد أن تقدم الواقع الفني لحياته في صدق تذيب معه المسافات بين الواقع الخارجي والواقع النفسي على نحو نرى فيه الوطن ممترجًا بالأم (الفاتحة: ص ٣٧)، والحببية متوحدة مع الوطن (التعائش: ص ١٤٩). وعلى الرغم من أن المراد لا يكتب القصيدة البيتية بمنطق الفردة النصية أو الوحدات الشعرية القائمة بذاتها، وإنما تتماسك أبياته وتتألف في نسيج عضوي واحد يهيمن على القصيدة ويؤمن لها شخصيتها الفنية المتكاملة - فإنه يجد نفسه في بعض الأحيان مدفوعاً تحت وطأة حضور الرؤية وتسلسلها على الذات المبدعة؛ إلى تكثيف موقفه وحصره في سطر واحد أو بيت وحيد يكشف رؤية الشاعر ويحدد وجهة القارئ، ويتحكم في حركة التجربة الشعرية ذاتها؛ ومن ذلك أبياته:

- أسقمتني العيون منذ قديم

فمريض أنا ولا عوَادُ

(الهجرة الخامسة: ص ٤٥)

- وجعي أنني المُطَرَّرُ عَشَقًا
في هواها وأنني المنقَادُ
(الهجرة الخامسة: ص ٤٧)

- سأكتب فوق البحر والشمس والمدى
حكاية حب خضبت المدامع
(الأستاذ: ٨٠)

- فليت زمان الفل والورد عائداً
وليت الذي قد كان في الحب راجع
(الأستاذ: ص ٨١، ٨٢)

- تَخَذَ الحُبُّ مَهْنَةً كُلَّ قَوْمِي
رُغْمَ مَا يُنْكِرُ الحَقُودُ الجَهْلُ
(أمة المجد: ص ١٠٦)

- قد وَصَلْنَا حُبًّا مُحِيطًا بِبَحْرٍ
بين حَبِينِ مَأْوُنَا مَوْصُولُ
(أمة المجد: ص ١٠٨)

- رَسَمَ الحُبُّ لَوْحَةً فِي عُيُونِي
هَلْ عَرَفْتُمْ فِي لَوْنِهَا أَقْلَامَهُ
(دمشق وتباريح الشوق: ص ١١٨)

- إِنْ يُكُنْ حُبُّهُ كَذَلِكَ إِثْمًا
فَاكْتُبُوهَا بِصَفْحَتِي آثَامَهُ
(دمشق وتباريح الشوق: ص ١١٨، ١١٩)

- هذا الكلام ملامحي
إني وجدت ملامحي بخزانتي فلبستها
(مشيمة الأرض ١٤١، ١٤٢)

- إني على الأبواب أحمل خيمتي
يَسْتَبِلَادُ الله من إغوائي
(الأسوار ١٧٧، ١٧٨)

- إن هذه الفلذات الشعرية تمثل علاقات كاشفة في شعر محمد نجيب المراد تحدد ملامح تجربته التي يغلب عليها شعوران متباينان وإن كان أحدهما يفضي دائماً

انشغل المراد برسائلته وحرص عليها لكن رهانه الأكبر، وهذا ما يميز الشاعر الحقيقي، كان على وسائل إنجاز هذه الرسالة وعناصر تحققها، لأنه لم ينظر إليها على أنها خطاب أيديولوجي زاعق سابق التحقق؛ وإنما هي عنده رؤية فنية تتشكل مع ولادة النص وتكتسب وجودها من وجوده فجاءت قصائده كما هي بين أيدينا، قطعاً من الإبداع الخالص تبتكر رؤاها على نحو ما تبتكر حروفها ظباءً تغار منها ظباء الحي (شاعر العرب: ص ٩٧).

إن للمراد إحساساً خاصاً باللغة يجعله قادراً على إيجاد علاقات فريدة بين مفرداتها تضع بين أيدينا انزياحات ثرية مذهشة وصوراً مبهرة عجيبة نجد آثارها في كل قصيدة من قصائده، تميزه وتقف بإبداعه الشعري على مبعده من لغة الخطاب الأدبي المتداول، وتنزله المنزلة التي يستحقها على تخوم دوائر الإبداع الفذ الأصيل؛ حيث تملأ الأذان أصوات النعناع وتركم الأنوف رائحة النهاوند (القيصر: ص ٨٥).

وليس من شك في أن قصائد المراد حيلى بظواهر فنية عديدة تستقر القارئ وتدفعه إلى دراستها وتحليلها تحليلاً فنياً كاشفاً عن قيمها الجمالية؛ وفي مقدمتها نزوعه إلى تداخل الأنواع الأدبية عبر امتزاج الشعري بالسردى بالحواري في قصائده. وقدرته على التناسع مع الموروث وتوظيف طاقاته والاستفادة منها في تمكين الرؤية على نحو ما يجد القارئ في حضور شخصية النبي يوسف عليه السلام ومتلازماتها على سبيل المثال. ووعيه بقيمة العنوان

إلى الآخر ويسهم في اشتعاله وتأججه؛ وهما: الحب والاعتراب فأزمة المراد الشعرية والإنسانية في الوقت ذاته، تكمن في إحساسه العميق بالاعتراب عن محبوبه الأول/ الوطن وسقوطه في دوائر الغربة ومتاهاتها؛ فلم يكن أمامه سوى الحب؛ تسافر عاطفته في فضاءاته من دون توقف، يصدر عنه ويتغنى به مع كل ما في الكون من ماء وطير وشجر وحجر، منفقاً حياته في رحلة طويلة للبحث عن منابع الحب/ الوطن/ الجمال؛ ولكنه لم يسمع في بلاده غير لهجة القبو التي تفوح منها رائحة غيابات الحب، وحينما قرر الرحيل، لم يسمع في بلاد الحريات المزعومة سوى لغة الميناء التي يحكمها منطق الهنا والهنالك (مشيمة الأرض: ص ١٤١). وهكذا عاش المراد حياة الشتات تبعثر قلبه ما بين «بثينة» و«إيلزا» كلما هم بالسكن إلى إحداهما ليدفن أحزانه بين أحضانها جاءت الأخرى على عجل تقسد ما بينهما (التعايش: ص ١٤٩).

ومع ذلك كله يبقى المراد مؤمناً بالوطن صاحباً وحبیباً يرى فيه صانع الألم الجميل وواهب الجرح النبيل (الميثاق: ص ٥١)؛ فهو شاعر مسكون بوطنه مشغول بأمته يرفض تراجعها وينكر تخاذل أبنائها (شهيد غزوة: ص ٧٣) ويؤمن بحقها في المجد والخلود (أمة المجد: ص ١٠٥). وهو يقدم لنا ذلك كله عبر انفعال أصيل فريد أتاح له صهر كل مكونات تجربته الشعرية ومزجها بكيانه وذاته ثم إعادة إنتاجها على نحو فريد في تشكيلات لغوية ساحرة تملأنا إعجاباً ودهشة وتستقر حواسنا وتفتح أمامنا أبواباً من السحر والمتعة لكنها لا تستغلق علينا ولا تطعن ذاقتنا في كبرياتها.

استحق بجدارة أن ينال لقب شاعر العرب في المسابقة الشعرية الرائدة التي نظمتها قناة المستقلة بإشراف مديرها الدكتور محمد الهاشمي الحامدي - بإجماع آراء خمسة نقاد تفاوتت مرجعياتهم واختلفت رؤاهم وتدافعت وجهاتهم ومواقفهم إزاء النص الشعري؛ إلا أنهم اتفقوا جميعاً على أن محمد نجيب المراد هو شاعر العرب.

بوصفه نصاً موازياً تتجذر علاقته بالنص الشعري مجدولة في الغالب مع إضاءات مكتنزة تقيم علاقة سيمائية خاصة مع العنوان من جهة ومع النص ذاته من جهة أخرى. وقدرته على توظيف البنية الإيقاعية للنص في شكلها الإطاريين؛ البيتي والتفعيلي في سبيل إنجاز الرؤية الإبداعية. وغير ذلك كثير من الظواهر الفنية اللافتة في ديوان (عرس الهنيهة) للشاعر الكبير محمد نجيب المراد الذي



من وحي الذكرى .. مع أحمد السقاف

بقلم: د. يعقوب يوسف الغنيم*

عنيت رابطة الأدباء الكويتيين بإحياء ذكرى مرور أربعين يوماً على وفاة الشاعر المرحوم أحمد السقاف، وهو يستحق هذا الاعتناء الذي أخذ وجهين أولهما احتفال ألقى فيه كلمات التأبين والثاني هو إصدار عدد من مجلة البيان خصص للحديث عنه وذكر ما قيل عنه سابقاً وحاضراً، شعراً ونثراً.

كنت في هاتين المناسبتين غائِباً أو مغيباً علماً بأن صلتى بأستاذي السقاف ومحبتى له وتعلقى به يدركها الجميع.

ولقد وجدت أن ما ورد في العدد الخاص الذي أشرت إليه إنما هو تكرار لمقالات وقصائد منشورة في السابق، وهذا ما دعاني إلى أن أعيد نشر مقال سبق لي نشره في جريدة الوطن ضمن المقالات التي أكتبها كل أسبوع تحت عنوان عام هو: "الأزمة والأمكنة" وبخاصة وأنتي وجدت مجلة البيان لا تشير من قريب أو من بعيد إلى جهد من الجهود الكبيرة التي بذلها الأستاذ السقاف منذ بداية حياته العملية، وهو قيامه بإصدار مجلة "كاظمة" وقد كانت أول مجلة كويتية يتم طبعها في الكويت، وهي الآن بين أيدينا بعد أن قام مركز البحوث والدراسات الكويتية بإعادة طبعها مصورة عن الأصل. وهذا هو نص المقال الذي تحدثت عنه آنفاً.

مجلة كاظمة الكويتية

هذه مجلة كويتية قديمة صدر أول عدد من أعدادها في شهر يوليو لسنة ١٩٤٨م. كانت أعدادها الأولى تنبئ عن جهد كبير أدى إلى صدورها، وتدل على اهتمام ثقافي دفع بها إلى الأمام، ولكنها - للأسف الشديد - قد احتجبت عن قرائها بعد صدور العدد التاسع الذي صدر في شهر مارس لسنة ١٩٤٩م، بعد أن كانت الآمال معلقة عليها في سد ثغرة من الثغرات المهمة في حياة الكويت تلك الأيام التي كان الكويتيون فيها يتطلعون إلى شيء من نتاج أبناء وطنهم فيه علم وثقافة عامة وأدب وفيه نظرة على الداخل والخارج. ولكن هذا التوقف لم يكن غريباً، فقد كانت هذه سنة الحياة بالنسبة للصحف الكويتية التي صدرت قبلها أو معها، إذ لم تكن الظروف مهيأة تماماً لنشأ هذا العمل المهم ولم تكن الوسائل كافية للاستمرار في الإصدار.

كانت مجلة (كاظمة) هي أول مجلة تطبع في الكويت منذ عدها الأول حتى توقفها عن الصدور، وكانت تطبع في مطبعة المعارف التي كانت أول مطبعة تجارية في البلاد، وهي المطبعة التي نشأت بجهود ومتابعة الأستاذ أحمد البشر الرومي والسيد حمود عبد العزيز المقهوي، ولم تكن هذه المطبعة مهيأة لطباعة المجلات والصحف ولكنها

* كاتب وباحث من الكويت

وسدًا لثغرات باعدت بين الكويت والأمة العربية، وركب التطور العالمي المتلاحق، فضلا عن مساهمة الأحداث في البلاد العربية التي أخذت بحظ من السبق في ميادين الثقافة والتعليم.

هذا وقد قام الأستاذ أحمد السقاف بكتابة مقالة تحت عنوان "قصة هذه المجلة" تم نشرها في المجلد الخاص بها، فكانت هذه المقالة بمثابة مدخل يستطيع القارئ أن يعرف من خلاله كيف نشأت هذه المجلة وما هو الغرض من إنشائها.

تحدث الأستاذ عن اهتماماته الأدبية والثقافية، وأنه نتيجة لذلك كان يأمل في أن يسود البلاد جو تنتشر فيه المعارف، وتعم الأفكار الحديثة وتلحق الكويت بسببه ركب الثقافة والتقدم الذي كان يرى دول الوطن العربي وقد سلكته، وقطعت منه مسافات طيبة قريبها كثيرا من أهدافها، كان في البداية يقوم بدعوة عدد من المهتمين بالأدب إلى ندوة يعقدها في منزله لكي يتلمس الطريق إلى الهدف المنشود، وقد عقدت هذه الندوة فيما بعد مرارا واستمرت منذ أواخر سنة ١٩٤٥م حتى بداية صيف سنة ١٩٤٦م. وكان توقف الندوة عن الانعقاد مع بداية العطلة الصيفية للمدارس، وكان الأستاذ وأكثر حاضري الندوة مدرسين، فلم يتمكن هذا الجمع من اللقاء آنذاك.

ولكنه ظل يفكر في طريق أكثر شمولاً وسهولة حتى يصل إلى أكبر عدد من الناس، فانشغل باله بإصدار مجلة تعبر عن أفكاره، وتحل محل تلك الندوة، وكانت وسائل إصدارها من أهم ما شغل تفكيره في تلك الفترة، إذ إنه بقي في الانتظار حتى ربيع سنة ١٩٤٨م حين علم ببدء مطبعة المعارف بالعمل، وعلى الرغم من أن إمكانات تلك المطبعة كانت قديمة ومتهاكة إلا أنه جازف وتقديم إلى إصدار مجلة كاظمة مستفيدا من وجود المطبعة

ذلك خطوة من خطوات تقدم البلاد؛ هذا التقدم الذي هو أمل الجميع آنذاك.

ذلك الرجل هو الأستاذ الشاعر أحمد السقاف وهو علم من أعلام الشعر والثقافة في الكويت ورائد من رواد الإعلام فيها وهو مربٍ قدم في مجال التربية الكثير من الجهود وله عدة مؤلفات، وديوان شعر غني بالقصائد القيمة التي انتشرت في أنحاء الوطن العربي، ودخل بعضها إلى الكتب المدرسية بحيث صار الطلاب العرب بمن فيهم أبناء الكويت يحفظونها ويترنمون بها.

ومن حسن الحظ أن مركز البحوث والدراسات الكويتية قد قام في سنة ٢٠٠١م بإعادة نشر كافة الأعداد التي صدرت من المجلة، فصارت هذه المبادرة فرصة للأجيال التي لم تطلع على المجلة وقت صدورها، حيث أنه بالإمكان الآن اقتناء المجموعة التي صدرت في مجلد واحد، والإطلاع على ما فيها من موضوعات تقدم صورة واضحة عن كويت الأسس، وتحكي عن جهود رجالها الذين دأبوا على العمل بكل إخلاص وتفان في سبيل تقديم الأفضل لوطنهم ولأبناء وطنهم. كما صارت هذه المبادرة فرصة لنا لكي نتمكن من استعراض هذه المجلة منذ صدورها حتى احتجابها لنا في ذلك من فائدة نرجوها للقراء.

* * *

لعل من الأفضل هنا أن نقدم هذه الفقرة من الكلمة التي كتبها الأستاذ الدكتور عبد الله يوسف الغنيم رئيس المركز في تصديره للمجلد الذي ضم أعداد مجلة (كاظمة) فهو يقول: "وكانت كاظمة تعكس على صفحاتها معالم نهضة متنامية شاملة على أرض الكويت، تتقدم بخطى فسيحة إلى الأمام، وترسم الطريق لما تجب أن يكون تعويضا عما فات من سنوات،

الأولى في الكويت.

يقول في المقالة التي أشرنا إليها عن هذه المرحلة:

"فصممت على البدء في مشروع المجلة، وقصدت المرحوم عبد الحميد الصانع مدير بلدية الكويت آنذاك، وكنت أعرف أنه من جلساء الشيخ أحمد الجابر الصباح حاكم الكويت، وفانحته بالفكرة، وطلبت منه أن يستأذن أمير البلاد لإصدار مجلة ثقافية شاملة، فوافق رحمه الله ووعدني بالرد في أقرب وقت، وما هي إلا أيام قلائل حتى حضر إلى المدرسة الشرقية وبشرني بموافقة الأمير، وطلب أن نجتمع في منزله أو منزلي، وكان الاجتماع في منزلي مساء اليوم نفسه، فدرسنا ما يلزم دراسة دقيقة من جميع الجوانب واخترنا اسم المجلة واستلهمنا صورة الغلاف من تاريخ كاظمة المشهورة بهياها العذبة وكثرة المترددين عليها لرعي الإبل والأغنام، وكان المرحوم الأستاذ عبد الصمد تركي يزورني حين آخر، فأخبرته بقرب صدور مجلة كاظمة فطلب أن يساعد، فأسندت إليه إدارة التحرير".

والسيد عبد الحميد عبد العزيز الصانع الذي صدرت مجلة كاظمة بهوجب ترخيص هو فيه "صاحب الامتياز المسؤول" كما جاء فيها، هو مدير بلدية الكويت آنذاك كما قال الأستاذ السقاف، ولكنه إضافة إلى ذلك رجل مثقف عالي الثقافة خبير بتاريخ الكويت، شارك في تأسيس المكتبة الأهلية في سنة ١٩٢٢م، وكان عضواً في النادي الأدبي الذي نشأ في الكويت في سنة ١٩٢٤م، وكان عضواً في عدد من المجالس الحكومية فقد عين عضواً في مجلس دائرة الصحة العامة ومديراً لها في سنة ١٩٥٠م، وعضواً في مجلس دائرة معارف الكويت في سنة ١٩٥٢م، وعضواً في لجنة التنظيم على

مستوى البلاد، وعضواً في لجنة كتابة تاريخ الكويت وعضواً في اللجنة التي وضعت قانون الانتخابات.

ولد في سنة ١٨٩٤م وتوفي في اليوم الرابع من شهر مارس لسنة ١٩٧٦م. رحم الله أبا عبد اللطيف فقد خدم بلاده خدمة كبيرة في مجالات شتى.

أما الأستاذ عبد الصمد التركي الذي كان في بداية المجلة مديراً لتحريرها، فقد أثنى عليه الأستاذ السقاف ثناء طيباً في المقال الذي قدمنا هنا نبذة منه. ولكنه لم يستمر في عمله، وإن استمر في الكتابة لكاظمة ولم ينقطع عن ذلك.

كان عبد الصمد التركي أديباً له عدة مؤلفات، اشتغل بالتدريس ثم صار ملحفاً ثقافياً للكويت في الخارج فترة من الزمن، وهو من مواليد سنة ١٩٢٠م.

الأستاذ عبد الصمد رجل فاضل الأخلاق محب للناس، كانت له صلة بعدد من أدباء الكويت ومفكرها، كما كانت له صلة بأمثالهم في البلدان العربية، وكانت له علاقة بالشاعرين فهد العسكر وصقر الشبيب.

وكان أحد مؤسسي نادي المعلمين؛ ورابطة الأدباء الكويتيين. وكاتباً مسرحياً وناسراً للمقالات في عدد من المجلات في داخل الكويت وخارجها، توفي في سنة ١٩٩٣م.

وكما حدثنا أبو أسامة عن صدور المجلة فإنه حدثنا عن ظروف احتجابها، فقال: "وسارت الأمور في المجلة دن زوايع حتى صدر العدد الثامن، وهو يحمل هجوماً على موقف الدولة العربية من قضية فلسطين، فإذا بأبي عبد اللطيف المرحوم الأستاذ عبد الحميد الصانع يمر علي في مكتبة الخليج لدى المرحوم يوسف مشاري البدر وينتهي بي جانباً،

ويبدأ بتصدير كتبه الأستاذ السقاف لكي يوضح من خلاله أهداف المجلة الوليدة. وذكر أنها أمنية عزيزة على نفسه وعلى المثقفين من أبناء البلاد، وأن فكرة إصدارها كانت تراوده، ولكنه لم يكن لينهض إلى تحقيقها لولا قيام مطبعة المعارف التي تولت الطباعة. وطلب من القراء أن يتعهدوا المجلة بالرعاية والاهتمام حتى تستطيع مواصلة السير وتحقيق الأهداف المرجوة. أما السيد عبد الحميد الصانع، صاحب الامتياز، المسؤول، فقد كتب كلمة معبرا فيها عن آماله بمستقبل زاهر للكويت، وأن تقوم المجلة بقسط من العمل من أجل بناء هذا المستقبل.

ثم تأتي المقالات، فنرى مقالاً في التفسير للشيخ يوسف بن عيسى، ومقالاً عن الإخلاص في العمل للشيخ محمد عبد الرؤوف أحد المدرسين في معهد الكويت الديني.

ثم كتب الأستاذ فاضل خلف مقالاً تحت عنوان "من شهداء الإسلام" عن الصحابي الجليل حارثة بن سراقة، أورده بصورة قصصية جميلة كما هي عادة أبي محمد. ثم جاء دور الأستاذ عبد الصمد التركي ليشترك بمقال عنوانه: "هل الأمة برجالها؟"، والأستاذ عبد العزيز الغريلي بمقال عنوانه "نحن والأدب" وكتب محمد قبازد مقالاً تحت عنوان "خطوة إلى الأيام" أشاد فيها بمجلة كاظمة ورحب بصدورها وهذه هي المرة الأولى التي نقرأ له فيها مقالاً، وكان رجل عمل وتجارة، ومحباً للتصوير السينمائي ترك لنا منه ثروة فنية مهمة.

وكتب في هذا العدد - أيضاً - كل من الأستاذ عبد الرزاق البصير والأستاذ عبد المحسن الرشيد والدكتور صالح المعجيري والأستاذ خالد خلف وكتب الأستاذ فهد الدويري قصة من قصصه التي أبدع فيها.

ويخبرني بأن بعض الكبار قد ساءهم ما جاء في افتتاحية العدد.

كان موضوع الافتتاحية هو قضية فلسطين وقد أنحى الأستاذ السقاف باللائمة فيه على البلدان العربية التي لم تقم بواجبها تجاه هذه القضية المهمة. وقد كان المطلوب منه هو الاعتذار عما سلف حتى لا يؤثر ذلك على علاقات الكويت بالدول المعنية. ولما لم يصدر الاعتذار في العدد التاسع، صدر قرار بإيقاف المجلة ومنعها من الصدور. وعلى الرغم من المضايقات التي تعرض لها الأستاذ السقاف نتيجة لذلك إلا أنه استمر في هذا الطريق، وتولى مسؤولية إصدار مجلة الإيمان في سنة ١٩٥٣م، وهي مجلة النادي الثقافي القومي. ثم توج عمله بإصدار مجلة العربي عن وزارة الإرشاد والأنباء حين كان أحد كبار مسؤوليها، ورعاها عندما صار وكيلاً لهذه الوزارة ولا تزال هذه المجلة مستمرة في صدورها وأصبحت علامة من العلامات الثقافية للكويت.

والآن نتساءل: ما الذي نجده في مجلة كاظمة؟ ومن هم كتابها؟

لن نستعرض أعدادها التسعة ولكننا سوف نعرض العدد الأول ثم العدد التاسع لنعرف كيف بدأت وكيف انتهت، وكنا قد قلنا إن العدد الأول صدر في أول يوم من شهر يولييه لسنة ١٩٤٨م، وقد استقبل هذا العدد استقبالا باهرا لعدة أسباب أولها أن وراءه رجل مشهود له بحب الأدب والاهتمام باللغة، والثاني أن كتاب العدد كانوا مجموعة مميزة من أدباء الكويت وكتابها، وآخر الأسباب أن المجلة طبعت في الكويت.

صدر العدد الأول في ست وثلاثين صفحة،

كل عدد باعتباره رئيساً لتحرير المجلة، وعنوان هذا المقال: "جنود في الميدان" تضمن الحديث عن معاناة المدرسين طالباً مراعاة ظروفهم، وإعانتهم على أداء مهمتهم السامية. وفي باقي مواد العدد تغيير ملحوظ إلى الأفضل، فقد تعدد الكتاب من داخل الكويت ومن خارجها، وأضيفت أبواب جديدة، وعني بالتواصل مع القراء، إضافة إلى نشر أخبار الكويت والوطن العربي. وجدنا من الكتاب الذين لم يكتبوا في العدد الأول كلا من عبد اللطيف الصالح وخالد الغريلي ويوسف عبد اللطيف العمر، وأم أسامة والدكتور سامي بشارة وهو من الأطباء العاملين في الكويت آنذاك.

ورأينا في هذا العدد حديث المجلة عن الأدواء الاجتماعية مع تركيزها على موضوع "الإعجاب بالنفس" باعتباره أحد تلك الداء، وفي الصفحة ذاتها عنوان آخر هو: "توابل وبهارات" فيه بعض الانتقادات التي كان منها الإشارة إلى ألوان المباني في الشارع الجديد (شارع عبد الله السالم) وعدم تناسقها وفساد الذوق في اختيارها.

أما فيما يتعلق بالأخبار فقد تداخلت فيها الأخبار المحلية مع الخارجية، والأخبار السياسية مع الاجتماعية، فصارت الصفحة المخصصة لذلك تحتوي على سرد شامل لكثير من الأحداث.

وفي البريد الأدبي رسائل من عدد من الأدباء يشنون فيها على المجلة وما تتميز به من مستوى ثقافي ملائم، ثم بعد ذلك جاءت التعليقات، والأسئلة والانتقادات التي كان المشارك بها هم قراء (كاظمة)، وكان تحرير المجلة يرد على كل ما يتطلب الرد من ذلك.

والخلاصة أن العدد التاسع كان في غاية النضوج بالمقارنة مع العدد الأول، فكان

وتحت باب "اجتماعيات" جاء مقال عن فلسطين وآخر عن الوقف الخيري، ثم عرضت المجلة أحاديث متفرقة أشبه ما تكون بالأخبار والتعليقات عن المياه، والمعارف، والصحة، والبلدية، والجمارك، وعن البريد، ودائرة الجوازات، وعن ملجأ المجانين (كما كان يسمى في الماضي)، وعن المطبعة. ثم جاء دور الشعر تحت عنوان واسع هو: "قيثارة الشعر" ضم عدداً من القصائد لشاعر البحرين عبد الرحمن المعودة، والشاعر فهد العسكر والشاعر عبد الله زكريا الأنصاري، وفي آخر العدد ثلاثة أبواب هي باب العلوم والفنون، وباب البريد الأدبي، وباب الكتب، تلاها باب القصص. وفي آخر صفحة من هذا العدد خبر أوردته المجلة تحت عنوان "نبأ هام خطير" تضمن الإبلاغ عن التوقيع على الاتفاقية التي عقدتها الكويت مع الشركة الأمريكية المستقلة المحدودة بشأن استخراج النفط من حصة الكويت في المنطقة المحايدة. وعبرت المجلة عن اهتمام الكويت والكويتيين بهذه الاتفاقية التي سوف تتيح زيادة في الدخل القومي.

وإذا كنا نعرف أن أي مجلة تصدر فإن اعتمادها الأساسي على الإعلان، ولم يكن تجارنا في ذلك الوقت يقدرين قيمة الإعلان التجاري، ومع ذلك فقد كان في العدد الأول ستة إعلانات منها ما هو صغير ومنها ما ملأ صفحة كاملة. وقد كان هذا العدد من الإعلانات على قلته بالنسبة لإعلانات جرائد ومجلات اليوم ملائماً في وقته.

أما العدد الأخير من مجلة كاظمة، وهو الصادر في اليوم الأول من شهر مارس لسنة ١٩٤٩م، فقد حافظ على عدد الصفحات فجاء في أربع وثلاثين صفحة كالعدد الأول تماماً، وكانت بدايته مع المقال الذي يكتبه الأستاذ السقاف في بداية

وإتيان الشيء من معدنه لا يستغرب،
وعسى أن نلتقي على خير إن شاء
الله، وتحياتي للأخوة الأفاضل جميعاً
ولاسيما الأستاذ النبيل الدكتور عبد الله
وفقه الله، وإلى لقاء مع الود والتقدير،
المخلص أحمد السقاف

رئيس التحرير كان يتوقع ما سوف يحدث
لمجلته فأعطى عديدها الأخير كل طاقته.
ومن الملاحظ أيضاً أن عدد الإعلانات قد
ارتفع إلى عشرة منها ثلاثة كل واحد منها
يغطي صفحة كاملة، وتزايد ذلك وإقبال
المعلنين على الإعلان في المجلة - كما
يعرف الجميع - دليل على الثقة بها.

* د. يعقوب يوسف الغنيم

- ولد عام ١٩٤١ في مدينة الكويت.
- خريج كلية دار العلوم بجامعة القاهرة ١٩٦١، وحاصل على الماجستير والدكتوراه في النحو والصرف من نفس الكلية.
- عمل في بداية حياته العملية في مجال التدريس، ثم الإعلام، ثم وكيلاً لوزارة التربية، فوزيراً لها.
- له مشاركات متعددة في مجالات الشعر والثقافة والتأليف.
- دواوينه الشعرية: حكاية وطن ٢٠٠١ (أوبيريت) لجن وأنشد في احتفالات وزارة التربية بمناسبة العيد الوطني الأربعين، وعيد التحرير العاشر.
- من مؤلفاته: المقرب في النحو لابن عصفور (دراسة وتحقيق) - ابن عصفور النحوي (حياته وآثاره ومنهجه) كاظمة في الأدب والتاريخ - أحمد البشر الرومي.. قراءة في أوراقه الخاصة - الألفاظ الكويتية في كتاب لسان العرب - الكويت تواجه الأطماع - همس الذكريات - ملامح من تاريخ الكويت - السيدان... قبس من ماضي الكويت - راشد السيف... حياته وشعره (بالاشتراك)، وعدد آخر من الكتب (كاظمة، وآره، الشعر النبطي).

كانت مجلة "كاظمة" من المجلات التي ظهرت مبكراً في الكويت، ونالت إعجاب الناس، وفازت بمشاركة عدد كبير من كتاب الكويت في تحريرها، وحظيت بعناية الأستاذ أحمد السقاف الذي كان يعتبرها رسالة بذل في إيصالها إلى الناس كل ما يستطيع من جهد ومال. وقد أحسن مركز البحوث والدراسات الكويتية صنعا حين أعاد طباعتها كاملة، وأصدرها في مجلد واحد أنيق، فأوصلها إلى القراء الذين كانوا يسمعون عنها أو يقرؤون خبر صدورها دون أن يطلعوا عليها، لقد كانت هذه المجلة جزءاً من تاريخ الكويت الثقافي، ودليلاً على اهتمام أبناء البلاد بالأنشطة المتعددة، وعلى رغبتهم الشديدة في إحراز التقدم.

ويسعدني أن أذكر أن الأستاذ المرحوم أحمد السقاف قد علم بهذا المقال وهو في خارج الكويت ثم قرأه عندما عاد وكتب بذلك الرسالة التي أضع صورة لها هنا.

الأخ الأعز الأديب المفضل الدكتور
يعقوب الغنيم
المحترم

السلام عليكم ورحمة الله وبركاته، وبعد:
فلقد علمت من أم أسامة - وهي خارج البلاد - أنك نشرت في صحيفة الوطن مقالا ذكرت فيه شيئاً من أعمالي الأدبية القديمة: فشكراً وألف شكر يا أبا أوس

"الحاجز" .. شظايا رواية

بقلم: ناصر الملا*

رواية "الحاجز" تجربة روائية متميزة بما تحمله من معانٍ ودلالات وقيم انطباعية ترصد الواقع الفلسطيني عن قرب، وبالمعنى الإنساني يبني العمل ويدفعه الكاتب عزمي بشارة للقارئ عليه يشاطره جانب من تلك المعاناة، أو على الأقل يفهم جانباً مغيباً عنه أو غير عابئ به لأنه لا يعنيه. الشراكة الإنسانية هي واحدة وإن اختلفت اتجاهاتها ودياناتها وعاداتها وتقاليدها، كلاً من يتأثر حيال حدث يقع في أي طريق من الطرق، سيما وإن كان هذا الحدث مؤلم وضحيته أسرة كاملة تلقى حتفها على يد سائق متهور، وفي رواية الحاجز التي أعتبرها من وجهة نظري الرواية الإبداعية المتميزة بالنتاج الأدبي الفلسطيني والعربي في العام ٢٠٠٦م، وهي تعتبر خط من خطوط المبدع الفلسطيني الراحل "غسان كنفاني" أو على الأقل مندرجة ضمن إبداعات مدرسة كنفاني الروائية، جميل أن يعود الإبداع الروائي إلى تميزه وتألقه من جديد على يد المبدع عزمي بشارة في روايته الجديدة الحاجز. كما وأن الإبداع في هذه الرواية لم يأت من فراغ إذ أن الروائي لا بد أن تكون له تجربة بالحياة معظمها مرير ومعاناة فرضت عليه عن طريق القدر كي يبدع ويثبت كلمتها وعنوان حدث روايته في ذهن وقلب القارئ لتكون لوحة شخصياته وأحداثها محفوظة وموثقة في مخيلته إلى آخر يوم من عمره، أقول أن التجربة الروائية لا بد وأن تكون تجربة مريرة وقاسية الظروف على كاتبها، لأن الولادة الروائية هي تأريخ لحقبة زمنية شهدت صراع بين فئة وفئة، إذ أن الضدين لا بد وأن يكونا موجودين في الرواية، وعلى ضوء ذلك يتبنى الكاتب موقفه حيال إحدى الفئات وي طرح مجمل سلبيات وعراقيل وفساد الفئة الأخرى من مبدأ الكلمة الشاهدة والناطق على الواقع الذي عايشه، وعزمي بشارة من أولئك المبدعين الذين عاشوا تجربة الصراع مع الإسرائيلي شأنه شأن ملايين غيره، ولكن ذلك الصراع الذي عاشه بشارة مختلفاً عما عاشوه أولئك الملايين، لأنه صراع يسعى فيه الطرف الإسرائيلي المختصب للأرض العربية لطمس هويتها وإذلال

* كاتب وناقد من الكويت

شعبها، وفرض حالة من الذعر حيث تنتشر قوات الجيش الإسرائيلي في كل الأراضي وعلى مختلف الجهات، الضفة الغربية طولكرم، رام الله، جنين، قطاع غزة سابقاً، أريحا، قلقيلية، القدس وقس على ذلك عشرات المناطق الفلسطينية الأخرى.

الرواية لا تشرك أصحاب القرارات السياسية من المسؤولين الفلسطينيين أو العرب، هي تطرح المعاناة الإنسانية للفلسطيني بمجملها، تلك المعاناة التي انعكست وسوف تنعكس على الأدب العالمي بشكل عام، تبدأ الرواية بشخصية الطفلة "وجد" كما وأن الفصل الأول يدرج تحت عنوان "المحتوم" وبين "وجد" و "المحتوم" قصة طويلة، ربما تكون قصة جيل لا زال في طور الإنشاء، وهو جيل "وجد" التي لم تتقن الكلام إلى الآن، والطفل في السنوات الثلاث الأولى دائماً ما يسأل، و "وجد" تسأل، وإن كان سؤالها لا يفهم منه غير معناه لأن كلماته متداخلة، كما "المحتوم" فهي الأخرى لا يعرف لها معنى في قاموسنا العربي، ولكنها كلمة دارجة من قبل المحتل الإسرائيلي وهي في اللغة العبرية "محسوم" ومصدرها "حسام" أي سد الطريق، وتعني الكلمة الحاجز، ذلك الحاجز الذي وضع من أجل سد الطريق على "وجد" وعلى جيل "وجد" كي

يشعروا بأن لا مكان لهم في فلسطين، هما موجودان بصفة غير شرعية، وغير مرحب بهم لذلك يعاملون بالشدّة والصرامة العسكرية التي ترجح كفتهم على كفة أولئك العزل، يصف الكاتب "الحاجز" في الصفحة "١٢" حيث يذكر: "منذ الاجتياح أصبح الحاجز إعلاناً للوجود الطاغى لمن وضعه، الحاجز هو الفاصل، وهو الواصل بين العالمين، هو الحدود وهو المعبر، هو الأثم وهو الأمل بالخروج، باب الحاجز يأخذ ذاته بجدية، فزادت بين مركباته كمية الحديد والمواد الصلبة، كما ارتفع عدد الجنود وعبست ملامحهم، أصبحت له بنية، لم يعد مشكلاً من بقايا الجيش: براميل، مكعبات أسمنت، قطع صخرية متنوعة، وانتشرت حوله غرف أسمنتية أو حديدية زجاجية مركبة وتجهيزات خاصة بها، حتى اللون بات بنياً - رمادياً أحادياً- وزالت زركشة البهدة وبات الحاجز عديم التعابير".

ذلك هو الحال، أو الفرض الإلزامي الموضوع على الفلسطينيين، الحياة محكمة سيطرتها عن طريق الإذلال وأوامر الحاكم العسكري لكل منطقة وأخرى، "وجد" و "الأسطى واصل" و "ماجد" وعشرات غيرهم تم احتجاز حريتهم .. تنقلهم .. أنفاسهم التي

عن انتظار فرجة، قامت حول الحاجز حالة هرج ومرج، وبين طوابير السيارات الطويلة حمل رجل " تيرموس" قهوة ذي ذراع طويلة وتصرف كأنه بائع السوس على مدخل باب العمود، إنه يبيع رشقات قهوة صباحية يتناولها الناس من نوافذ سياراتهم، ولكن الكؤس بلاستيكية تنازلت للقهوة العربية بأن تقزمت حجماً فأصبح أكثر قبحاً وبذلك خسرت عالم الكوكاكولا ولم تكسب عالم القهوة العربية".

إنها صرخة إدانة يوجهها الأب عن طريق المحاكاة المادية التي نحن بأمس الحاجة إليها في التعامل مع الواقع أو الانطباعات الروائية التي يدين من خلالها الكاتب أنظومة وشعوب لم تكسب لا مع الأمريكي شيئاً ولا مع تاريخها وعروبته شيئاً آخر، الكاتب لم يصدر صرخته جهاراً وإن كان عنى ذلك وإنما وظفها ضمن خط أحداث متسق يترجم فيه الوضع المزري الذي يعيشه الفلسطيني والعربي والمسلم في كل مكان.

إشكالية الحاجز لم تفرض نفسها من محض الصدف، وهو الأمر ذاته بالنسبة للحواجز الأخرى التي فرضت على العرب والمسلمين في كافة المجالات التي تنقل دولهم وجمهورياتهم من الرعوية إلى

يتفلسفونها.. أرزاقهم.. إلخ "وجد" تسأل والديها ووالدها يسألون الآخرين عما يجري إلا أن الذي يجري هو أمر واقع، لعل الحاجز وضع من أجل عرقلة وجد ووالديها وعشرات الفلسطينيين، لأن الحاجز لا يقف بوجه الأجانب ممن يفدون إلى الأراضي العربية الفلسطينية، "وجد" تسأل مرة ومرات والدها عن الحاجز.. تلك التساؤلات هي من حرك الأب لتصور الحياة التي يعيشها تحت واقع الإذلال بطرق أخرى مختلفة عما درج عليه البشر.. الويل للجنابة التي تقف أمام الحاجز، كما وأن الميت المسجى جسده على النعش يفتش، ينظر إليه في احتقار، ربما كان الاحتقار مباركة من قبل ذلك الجندي وآخرين.. ربما لا يهر، وربما يقطع ذويه الحاجز، كل ذلك يتم عبر آمريهم، "وجد" تجلس مع رفقاءها في الحضانة تسمع منهم وتسأل عن ذلك الحاجز ورعونته بل وقسوته على جميع الفلسطينيين، ثم يعاد السؤال إلى والد وجد، ووالد وجد يحاول أن يجد حلاً مقنعاً لابنته حيال تساؤلاتها المتعددة له فيما يتعلق بالحاجز.

وفي صفحة "٣٨" يذكر الكاتب .. "بعد أن تأسس الحاجز وقبل أن يصبح شمولياً إلى درجة التقييس، والتفكير

الريادية، نعم أضحينا أقزاماً ولربما نصير مع الأيام كعقلة الأصبع بأعين العالم، وما ذلك بغريب على واقعنا الراهن إن كنا لا نتصور ما يجري من حولنا، والانتقال من حاجز إلى آخر وإن كانت تلك نظرية مراحل يعلنها الكاتب في روايته أو من يدعي بأن هذا الجندي طيباً والآخر لئيم وكلاهما يقف أمام الحاجز يسد الطريق وكنم الأنفاس ومصادرة حرية الإنسان، وهل يريد "الأسطى وأصل" أن يرتدي قناعاً كي ينظر إليه الجندي الإسرائيلي نظرة أخرى؟ غير تلك النظرة القاسية على آدميته؟ أو شخصية "منصور النحيل" الذي وإن غذى نفسه فلسوف يظل ينظر جنود الحاجز نحيل!

"وجد" .. ورفيقاتها .. الجيل القادم .. الغرباء الذين ولدوا ووجدوا أنفسهم محكومين بالحاجز والرصاص والإذلال، أو إلغاء الهوية ومصادرة المنازل والأراضي، والآن وقد بني الجدار العازل الذي فصل الضفة الغربية والمناطق الفلسطينية الأخرى، كذلك سد معبر رفح الفاصل بين مصر وغزة كل تلك الجدران تُنشأ وتعمر من أجل قمع وجد وجيلها، جيلها الذي ولد لitifادي أخطاء الذين سبقوه لأنه جيل يسأل ويقرأ تطورات عصره من منظار ما يحياه ويشعر به.

كم نحن بحاجة إلى جيل يسأل في فلسطين وفي جميع الأقطار العربية والإسلامية!!

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

رواية "نصف المرأة" لسعاد صليبي: دعوة للنجاح في الحياة

بقلم: عادل فهد المشعل*

صدر حديثاً رواية جديدة بعنوان "نصف المرأة" للادبية اللبنانية المقيمة في الكويت سعاد صليبي التي تقدم عبر روايتها الأولى أنموذجاً مغايراً تجاه التعامل مع المعطيات الرئيسية في الحياة بشكل عام وليس فيما يتعلق بعلاقتها الأزلية مع الرجل.

فمن يدقق النظر في العنوان ("نصف المرأة" نهوض المرأة من فشلها) يستشف أن الكاتبة اعترفت منذ البداية أن المرأة تتعرض للفشل في الكثير من الأحيان بصورة تفوق ما يتعرض إليه الرجل إلا أنها ترى وبثقة كبيرة أن نصف المرأة الذي يضم التناقضات على أنواعها الفكرية والنفسية كفيلاً بأن ينتشل المرأة من فشلها بل أن كلمة "نهوض" تعني أنها كانت في حالة "سقوط".

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

رسالة

وعندما كتبت المؤلفة سعاد صليبي مقدمة الرواية موجهة إياها كرسالة موجهة إلى كل امرأة وفتاة في مستقبل العمر كي تقتنص منه الخبرة إنما هي تريد أن تنقذ ما يمكن إنقاذه من بنات جنسها فكان هذا الكتاب بمثابة الدرع الحصين لكل امرأة ناضجة وإلى كل فتاة صغيرة تتلمس طريقها في الحياة وسط التناقضات وإيقاع الحياة السريع في عصر العولمة.

وعندما كتبت روايتها كعربية تعيش في الكويت وتعبر عن ارتباطها مع بلدها الثاني "دبي" ولم تقل إمارة دبي في الإمارات العربية المتحدة والتي سبق وأن عاشت بتلك المدينة التي حققت قفزات سريعة في كل شيء، وبينما هي تعاني من الأرق وهنا إشارة إلى إحدى أمراض العصر فأرادت الكتابة وهي ليست كاتبة وإن سبق وأن نشرت خاطرة في صفحة القراء في بلدها لبنان إلا أنها أرادت أن تكتب من وحي تجربتها كي

* فنان تشكيلي كويتي.

الصواب، ولما كنا تقدمنا في حياتنا" و
 "أتفق معك سيدتي في أن الرجل هو
 النصف الآخر للمرأة، من منا لا تتمنى
 الرجل إلى جانبها" إنما تتحدث إلى
 المتلقي وكأنها كبيرة في السن ولديها
 الكثير من التجارب والخبرات المتراكمة
 من تلك الحياة التي تتشبع بها وإن كانت
 تنتقدها بنفس الوقت وهي تكاد تصدر
 بعض الملاحظات،
 أدب نسائي

تقدم المساعدة للناس بشكل عام وللمرأة
 بشكل خاص.

لغة وتجارب

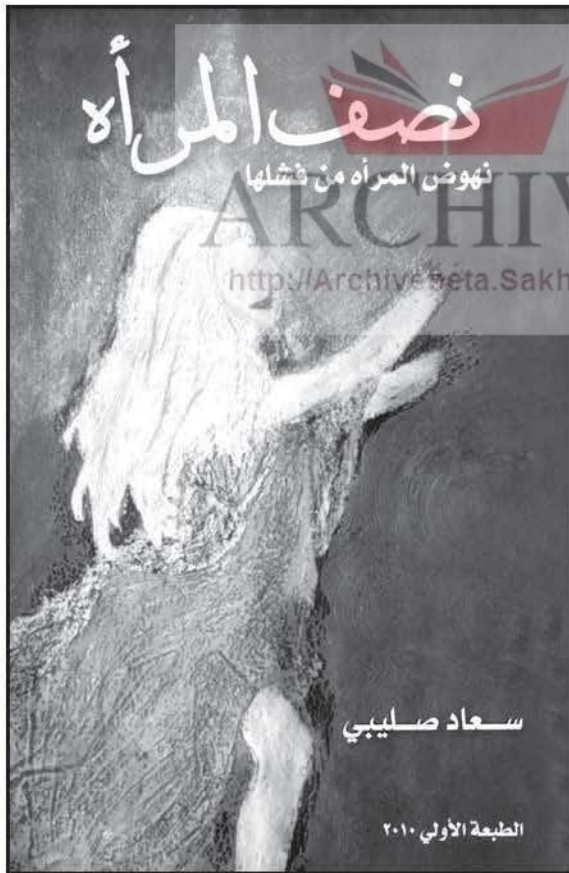
وعلى الرغم من أن الرواية القصيرة
 مكتوبة بلغة رشيقة ملؤها الصور
 الممزوجة بالمعاناة وبالتجارب النسائية
 في إطار إنساني إلا أنها تضم في طياتها
 بعض الخطوط العريضة للدين ولا تخلو
 الرواية في توجيه النصيحة للمرأة عبر
 تجارب كثيرة مرت بها الكاتبة أو سمعت

بها فكانت تلك الرواية تشير
 بصراحة ما و كأن الكاتبة
 صليبي تكتب مذكراتها،

صراع

ولا يوجد صراع كبير في
 الرواية بين الشخص إلا
 أنه كبير بين كل شخص
 وقدره ومناطقته لهذا القدر
 فتأتي الكاتبة بإصرارها
 لتقديم النصائح والحكم بل
 إنها تضيف بعض القصائد
 من عيون الشعر العربي
 لتعزيز رأيها، الأمر الذي
 يعكس ثقافة الكاتبة من بين
 بنات جيلها،

وعندما تقول سعاد صليبي
 في روايتها "لولا الخطأ
 والفشل لما تعلمنا وأدركنا



ومن يقرأ الرواية يستنتج أهمية المكان والزمان في حياة الكاتبة وفي أحداث الرواية فهي تحرص على التعبير عبر روايتها عن المكان سواء كان الدولة أو المدينة أو الأماكن الأخرى مثل الغرفة والمطعم والسيارة مع ذكر بعض رموز الحياة المعاصرة مثل الهاتف النقال كقولها:

"ولأول مرة أنا أسعد إنسانة في الكون ولكن هل سأخرج معه غداً أم لا؟" و"دخلنا المطعم، فجلست إلى جانبه، وأحسست أنني حصلت على أجمل وأرقى رجل في العالم ولطالما حلمت وتمنيت أن أكون له".

توجيه ولم تتخلص الكاتبة من أن تكون الموجهة والإنسانة التي توجه النصيحة لبنات جنسها فكان هناك عنوان في الرواية يحمل اسم "نسيان الماضي" فتقول:

"سيدتي، عليك أن تكوني واعية، فالحب ليس مجرد أحاسيس جميلة، إنه عشرة حياة واحترام و تكافؤ فكري واجتماعي وعائلي في بعض الأحيان".

ولعلها تشير إلى أهمية جمال المرأة من حيث المظهر بعد أن قدمت لها الكثير من الأمور والنصائح في حدود الجوهر نظراً لأهمية المظهر للمرأة في عيون المرأة والرجل معاً فتقول في عنوان هو

وعندما يقول بعض النقاد أن الكاتبة المرأة هي الأقرب إلى المرأة وأمورها البسيطة الدقيقة فإننا نتذكر الخلاف حول مصطلح "الأدب النسائي" فهي كاتبتنا سعاد صليبي تكتب عن بعض الأمور الصغيرة مثل "انظري إلى نفسك وجسمك، حاولي أن تهتمي بهما، انظري إلى شعرك الذي هو تاج جمالك، بشرتك هل هي جافة؟".

إن مثل تلك الجمل تدفعنا للاعتراف بأن الكاتبة كانت هي الأقرب إلى تصوير مشاعر المرأة عبر الكتابة عنها، فتقول:

"انهمرت دموعي وتلاشت أفكاري وشلت حركتي يا إلهي" إنها لا ترفض أن تظهر ضعف المرأة وإن كانت تدعوها إلى عدم الاستكانة وعدم الاستسلام بل تشجعها في الكثير من مواقع تلك الرواية المليئة بالصور الشعرية وبالانفعالات النفسية وها هي تعبر عن ضرورة تجاوز المحنة فتقول:

"عدت إلى طبيعتي المعتادة، فتاة نشيطة محبة للحياة واثقة من نفسها تحب الضحك واللعب والتسلية".

إن الكاتبة هنا تعرض أمام القارئ/المتلقي المرأة في كل حالاتها دون رتوش ودون محاولة إبراز المناقب أو إخفاء مثالب لطالما أنها هكذا بكل وضوح.

المكان والزمان

"أنوثتك ركيزتك":

تعليق عام

"فكوني المرأة بأنوثتها ولطفها ورقتها
وبكلامها المنعم وهدهوئها وغنجها وهذا
ما يعزز سحرك وجمالك".

أو كما قالت "فكوني مشرقة مبتسمة
وسياحظ الجميع وجودك،...

تفوهي بكلام ذي معنى وسيرحب الجميع
بك"

و"عبري عن إعجابك بوجهة نظر أحدهم
إن كانت نافعة وسيعبر هو عن إعجابه
بك".

إن رواية سعاد صليبي نصف المرأة إنما
هي بمثابة تجربة حياة جمعت الضدين
في آن واحد وإنه لأمر جميل في أن تقدم
ولأول مرة رواية بهذا المستوى الأمر الذي
يعكس أدواتها الإبداعية ككاتبة نسجت
من خلال خيالها ومن خلال تجاربها في
الحياة الكثير من الحكايات التي روتها
لنا في ثوب روائي استحق الإعجاب.



موسوعة اللهجة الكويتية جمع وشرح وبحث خالد عبد القادر عبد العزيز الرشيد

بقلم: أمل العبد السلام*

لهجتنا الكويتية الجميلة التي لطالما استمتعت بسماع مفرداتها من جدي وجدتي اشتاق إليها الآن - لأن معظم مفرداتها قل استخدامها في لغة حوارنا اليومي وخصوصاً فئة الشباب، ولكن على الرغم من ذلك لدي إصدار على استخدام مفرداتها في حياتنا اليومية، وخصوصاً مع أبنائي لإحساس أن تلك هي هويتي التي يجب علي ألا أفقدها كما فقدنا جميعاً كثيراً من الأشياء في حياتنا المعاصرة.

ولكن الأستاذ خالد عبد القادر الرشيد قام بمجهود واضح وجبار من خلال تقديمه للإصدار الثاني لموسوعة اللهجة الكويتية، حيث سبق له أن قدم الإصدار الأول في عام ٢٠٠٩ م وتبعه بهذا الإصدار الذي تم تنقيحه وإضافة عدة كلمات لعام ٢٠١٠ م.

نجد أن الموسوعة تتناول خمس لهجات في دولة الكويت - كما صنفت في الموسوعة - وبين الأستاذ خالد الفارق والاختلاف بين تلك اللهجات وهي لأهل (قبلة، شرق، الفنطاس، الجهراء، فيلكا). حيث ضرب لنا مثلاً على كلمة "سرير" وهي المستخدمة لدى أهل "قبلة" بينما تسمى "كرفاية" عند أهل شرق، أما أهل "جزيرة فيلكا" فيستخدمون كلمة "بطيخة" <http://Archivebeta.Sakhrit>

فاللهجة الكويتية هي جزء من اللغة العربية ولكن لا تخضع لقوانين اللغة - لأنها تتغير بتغير نشأة الفرد. فالكلمات تختلف من لهجة إلى أخرى.

وعلى الرغم من أن اللهجة الكويتية هي جزء لا يتجزأ من اللغة العربية في كثير من مفرداتها - إلا أنها تتضمن حوالي ١٥٪ من المفردات الأجنبية كما بين لنا الأستاذ خالد سالم.

بينما أكثر من ٨٥٪ من المفردات الكويتية هي من أصول فصيحة، ولقد كشف لنا الأستاذ الرشيد في موسوعته عن محاور ثلاثة التي تنقسم إليها اللهجة الكويتية - وهي المحور الفقهي والمحور الجدي والمحور اللاجدي

وفي تفسيره للمحاور، نجد أن المحور الفقهي هو عبارة عن الكلمات التي ذكرت في القرآن الكريم. أما المحور الجدي فهو نطق حرف الجيم جيماً صحيحة كما في كلمة (تحتاج شي) أو عدم نطقها في موضوع آخر كأن يقال: (ما يحتاجي) وهنا قلبت الجيم ياء وهو المحور اللاجدي.

ولقد فسرت لنا الموسوعة عن أسباب قلب الأحرف في اللهجة الكويتية، فكل كلمة مثل (دجاجة) قلبت الجيم إلى ياء فتتطرق في اللهجة (دياية) وسبب القلب هي لأن اللهجة الكويتية - حيث أن قبيلة بني تميم استوطنت هضبة نجد مرورا في الكويت، وكذلك نجد أن في اللهجة الكويتية حرفاً شبه مهجور وهو حرف (غ) ولقد استبدل بحرف (ق) فمثلاً (غيم) تنطق (قيم).

* باحثة من الكويت.

• كلمة (تيزاب):
هو ماء النار الذي يستخدم لبطاريات
المحركات، والكلمة هنا فارسية، من
(تيز = نار، أب = ماء)، أي : ماء النار

• كلمة (خفيز):
الكلمة هنا إنجليزية من (OFFICE)
وتعني الدكان أو الشركة

• كلمة (درنفس):
هو مفك البراغي، والكلمة هنا فرنسية
من (TOUR NEVIS)

• كلمة (سكريل):
هو نوع من أنواع الأحذية التي دخلت دولة
الكويت في الأربعينات،
والكلمة أصلها إيطالي
(SCARPIONO)

• كلمة (كاروكة):
هو سرير هزاز خاص بالأطفال، والكلمة
هنا هندية.

تلك كانت أمثلة لمفردات وكلمات من
لهجتنا مع شرح مبسط وواضح، قدمها
لنا الأستاذ الرشيد، ومن يتصفح طيات
تلك الموسوعة - ستأخذه إلى ماضينا
الجميل وتعود به بعض مفرداتها التي لم
يعد لها وجود في وقتنا الحالي - إلى
أصالة الماضي.

فعندما تقرأ أي مفردة من مفردات
لهجتنا وتقرأ تفسيرها ترى أن كل كلمة
دون استثناء تعني ما يقصد به وليس
مجرد حروف تخرج من مخارجها ...
دون أن تصف أو تقصد الشيء ...

لذا سيعرف بل سيتقن القارئ، وبخصوصاً
فئة الشباب الذي قد يكون بعضهم لم
يسبق له الاستماع لبعض الكلمات التي
جاءت في الموسوعة - أن بعض الكلمات
التي يستخدمها حالياً هي كلمات لا تعني
ولا تصف - لذلك لا يحسن بها - بعكس
كلماتنا من لهجتنا الجميلة.

بينما نجد أن الكلمات الجديدة على المجتمع
يتم نطقها نطقاً سليماً ككلمة (الديموقراطية)
(وقمة دول مجلس التعاون).

وسوف أذكر بعض المفردات من اللهجة الكويتية:
• كلمة (أبخص):

البخص: هو النظرة الثاقبة، العلم بالشئ،
والدراية به، فيقال أنت أبخص بالسوق: أي
أنت أعلم وأخبر بأحوال السوق.

أما شرحها في اللغة فجاءت في القاموس
المحيط مادة (بخص) وتعني: التحديق بالنظر.

• كلمة (بطا):
أي تأخر ويقال: فلان بطا، أي تأخر أو
(لا تبط) أي لا تتأخر، وفي اللغة: بطاً
: البطء، والإبطاء: نقيض الإسراع من
مادة بطاً: كما جاء في لسان العرب.
• كلمة (سماط):

تلفظ (اسمات) وهو سفرة الطعام.
في اللغة: من الطعام: ما يمد عليه
- وهو سمات واحد: على نظم كما جاء
في القاموس المحيط مادة سمط.

• كلمة (قيظ):
تلفظ القاف جيما قاهرية وتعني الصيف
الحار جداً

وفي اللغة: قيظ: القيظ صميم الصيف
وهو حاق الصيف، وهو من طلوع النجم
إلى طلوع سهيل - والجمع أقياظ وقيوظ
كما جاء في لسان العرب.

• كلمة (مصك):
مصك: وهي صفة للشخص الطويل
والعريض والقوي، وتقول: فلان مصك
في اللغة: المصك: القوي الشديد من
الناس والإبل والحمير، كما جاء في لسان
العرب في مادة (مصك).

• كلمة (بطل):
الكلمة هنا إنجليزية (BOTTLE)
وتعني: قارورة والجمع في اللهجة
الكويتية (بطول).

فهد الدبوس لـ "البيان": هناك مستشرقون كان هدفهم هدم الإسلام

أجرى الحوار: فيصل العلي

يقف الأديب الكويتي فهد الدبوس عند حدود العديد من القضايا الثقافية في الكويت موضعاً رؤيته تجاه معطيات الثقافة الكويتية والخليجية والعربية فهو يرى أن الحركة الثقافية الكويتية اعتراها الفتور إلا أنه ما زال هناك أدباء مخضرمون ومبدعون كما أن الكتاب بات يصنف من الكماليات عند البعض، ولكن معرض الكتاب العربي في الكويت مهم ينتظره الكثير.

وشرح بعض الأمور في مؤلفاته التي تناولت المعارض الدولية في أوروبا وتعليقات الرحالة العرب عليها في كتب قاموا بتأليفها وأمور أخرى علق عليها في هذا الحوار.

* هلا عرفتنا بنفسك؟



– اسمي فهد بن محمد بن فايف الدبوس، حاصل على الإجازة الجامعية في الحقوق من جامعة الكويت، عضو رابطة الأدباء في الكويت، ولدي العديد من المؤلفات النثرية والشعرية المطبوعة والمخطوطة.

* كيف بدأت علاقتك بالقراءة؟ وماذا

عن قصائدك؟

– بدأت علاقتي بالقراءة المنتظمة وأنا في نهاية العقد الثاني من عمري و لعل من أوائل الكتب التي اقتنتها حينذاك "لزوميات المعري"، أما عن قصائدي فهي كثيرة وهي من الشعر العمودي تتناول العديد من أغراض الشعر مثل

الحركة الأدبية في الكويت اعتراها الفتور، ولدينا مبدعون ومخضرمون أعطوا الكثير.

الإخرانيات والمديح والغزل.

* كيف تنظر إلى الحركة الأدبية في الكويت؟

- الحركة الأدبية في الكويت اعتراها ما اعترى الكثير من لداتها العربية من فتور وذلك لعدة أسباب والإسهاب أجدر من الاقتضاب في الحديث عنها و لكن المجال لا يسمح هنا و مع هذا فهناك العديد من الأدباء المخضرمين الذين أعطوا وما زالوا، وبين أن وآخر نعتش على جنود مجهولين لديهم إنتاج أكثر من رائع.

الكتاب

* ما مكانة الكتاب في الوطن العربي؟

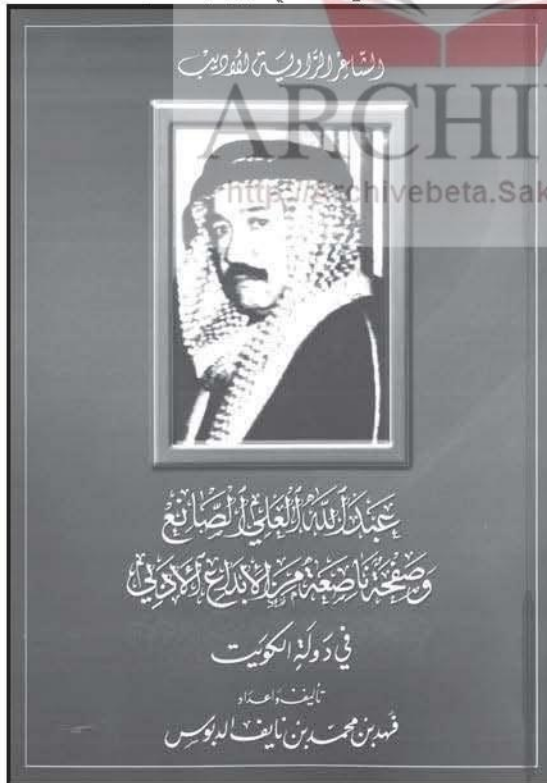
- للأسف مكانة الكتاب في الوطن العربي على هامش الهامش، وينظر إليه الكثير على أنه من الكماليات أو من المتعيات وهو غذاء العقل الذي هام به أوائلنا وزهد به أو آخرنا إلا أقل القليل.

* وما أهمية وجود معرض الكتاب في الكويت؟

- أهمية قصوى فهو بالنسبة للمثقفين و محبي الكتاب كفصل الربيع بين الفصول و هو ملتقى الأحاب (القراء مع الكتب) مع تواضع ما يطبعه العرب بالمقارنة مع دولة واحدة من دول أوروبا، ولا أقول دول أوروبا مجتمعة.

الرحالة العرب

* في كتابك الرحالة العرب وانطباعاتهم عن المعارض الدولية (من ١٨٥١-١٩٠٠) ما الذي دفعك لإصدار كتابك هذا؟
- الذي دفعني إلى إصدار هذا الكتاب



المعارض واجهة تطور الأمم والرحالة العرب أشادوا بها.

و سواها.

* كم استغرقت من الوقت للانتهاء من كتابك القيم؟

- أشكرك على وصف الكتاب بالقيم، واكتمال الصورة يحتاج إلى وقت ليس بالقليل و إن كان على فترات متباعدة نوعاً ما ولذلك فقد استغرقتي أياماً عديدة لم أحسبها.

* ما الذي استوقفك و أنت تعمل في هذا الكتاب؟

- لا أستطيع اختزال الكتاب في هذه الأسطر القليلة فالكتاب بمجملة هو الجواب إن أردت، ولكن مما استوقفني هو تسابق تلك الأمم المشاركة في المعرض على اختلاف دولها ونحلها في إحراز التقدم الدنيوي في ميادين مختلفة و انبهارنا بهذا التطور المادي من ناحية أخرى في ذلك العصر مع بعض الانتقادات التي صدرت عن بعض الرحالة عن بعض الأمور، ومما استوقفني همة هؤلاء الرحالة العرب في ذلك الوقت الذي كانت فيه وسائل النقل تخطو باتتاد

شيخ العروبة

* ما الذي يمثله أحمد زكي باشا؟

- الملقب في عصره بشيخ العروبة، من

(وهو من أقرب الكتب إلى قلبي) هو ملاحظتي من خلال قراءتي لكتاب أحمد زكي باشا (بطبعته الأولى) "الدنيا في باريس" الذي عقده عن معرض باريس الدولي عام ١٩٠٠ افرنجي من خلال رحلته إلى هناك، أن هناك معارض سبقت هذا المعرض، و قد عددها هذا الأديب، وبالتالي هناك رحالة عرب قاموا بزيارتها و تركوا لنا انطباعاتهم عنها فأحببت أن يضمهم كتاب واحد ما استطعت ليكون موضوعاً مفيداً طريفاً يشدذ الهمم إلى الترحال المثمر.

مصادر

* ما هي المصادر التي لجأت لها؟

- مصادر كثيرة جداً و جلها من مكتبتي الخاصة عربية و أجنبية (إنجليزية، فرنسية) قديمة و حديثة من كتب و مجلات و غيرها.

* هل قمت بالترجمة أم بالبحث في مصادر عربية؟

- البحث في المصادر العربية كان له نصيب الأسد بالإضافة إلى الترجمة عن الإنجليزية والفرنسية من خلال أحد مكاتب الترجمة المعتمدة.

* ذكرت أنها مصادر في مكتبتك الخاصة، فهل أعطيتنا فكرة عنها؟

- لدي مكتبة خاصة ضخمة تحتوي على آلاف عديدة من الكتب العربية من المخطوطات و الوثائق وصولاً إلى المطبوعات النادرة فالمطبوعات الحديثة

حضور الخديوي إسماعيل معرض باريس يعكس مكانة مصر الثقافية.

فهي تعد واجهة من واجهات تطور الأمم بها تحتويه من أقسام (القسم الصناعي، الغذائي، الزراعي، العمراني ..) وتنافس تلك الدول فيما بينها وقد أميط اللثام عن بعض مخترعات ذلك العصر في بعض تلك المعارض بالإضافة إلى أن مباني هذه الأقسام والدول المشاركة يدل أغلبها على التطور العمراني والثقافي.

مصر

* وكيف كانت مشاركة مملكة مصر في معرض باريس في عام ١٨٦٧ ؟

- مشاركة المملكة المصرية في ذلك المعرض مشاركة على أعلى مستوى من حيث التمثيل السياسي فقد حضر هذا المعرض حاكم مصر يومئذ "الخديوي إسماعيل باشا" الذي "فتح يديه بسخاء و بذخ لم يعهدهما العالم الغربي في عاهل من العواهل الذين زاروا ذلك المعرض" كما قيل و كانت مصر (كما ذكر أيضاً) مُنحت حوالي عشرين ميدالية تحتل في أجنحة الشرق المكان الأول بلا نزاع، وقد عرضت الكثير من التحف الفرعونية كما كان هناك جناح مخصص عن قناة السويس والكثير مما لا يحمله المقام هنا إلا أنه يعكس مكانة مصر الثقافية.

* من أول من ابتكر السيارة هل هو كارل بنز أم فورده ؟

- ذكر في إحدى المصادر أن "جو تليب" و "كارل بنز" قد زودوا المركبات بمحركات وقود ليكونا أول من صنع سيارات

أبرز الأدباء في النصف الأخير من القرن التاسع عشر و أوائل القرن العشرين إفرنجي، و هو من طليعة المحققين لكتب التراث في الوطن العربي ككتاب "الأصنام" و "الخيل" لابن الكلبي و الجزء الأول من "مسالك الأبصار" لابن فضل الله العمري و "تكت الهميان" للصفدي وغيرهم، كما أنه من الرحالة المعدودين له عدة رحلات فبالإضافة إلى كتابه سابق الذكر عن رحلته إلى باريس له رحلة إلى بعض دول أوروبا و الأندلس في كتابه المطبوع (السفر إلى المؤتمر) وكذلك له رحلة اليمن وغيرها، هو صاحب طبقة عالية في النشر الأدبي و هو صاحب أحد أكبر المكتبات الخاصة في ذلك الوقت (الخزانة الزكية) التي احتوت الكثير من نواذر المخطوطات و المطبوعات و كانت ضخمة و هي في حيازة دار الكتب المصرية الآن.

أول معرض

× ذكرت إن أول معرض (دولي) أقيم عام (١٨٥١ في بريطانيا) و تلاحقها بعض مدن أوروبا، فهل (يقاس) تطور الأمم بالمعارض ؟

- برأيي المتواضع هي إحدى المعايير نعم،

ألفت كتابا عن الشاعر عبدالله العلي الصانع لمكانته ولشاعريته.

روسيا والولايات المتحدة الأمريكية" لماذا
اخترت الفترة ما بين ١٥١٩ - ١٩٥٠ ؟

- ابتدأت في الفترة من بعد عام ١٥١٩
لأنها كانت انطلاقة ذلك الركب من
الأساتذة نحو الغرب لمختلف الأسباب و
الدوافع وكانت البداية من الحسن الوزان
الفاشي المغربي الذي قام بالتدريس
بجامعة (بولونيا) في إيطاليا بعدما أسره
القراصنة في عرض البحر و أهدوه إلى
كبير الرهبان في الفاتيكان، وتوقفت بعد
ذلك لدى عام ١٩٥٠ لأن بعد ذلك العام
(اتسع الخرق على الراتق) كما يقال
فكان ما يسمى (بهجرة العقول العربية)
وقد هاجروا إلى تلك البلدان بآلاف ولا
يزالون... فكيف تحيط بذكرهم جميعا؟
هذا أحد الأسباب وهي عديدة.

غرض

* ذكرت أن أي اهتمام باللغة العربية من
قبل الغرب في الماضي له غرض عدائي،
ما قولك؟
- غالبه كذلك إما لغرض التجسس
لمواصلة النهج الاستعماري الذي بدأ منذ
الحروب الصليبية إلى يومنا هذا تحت
الكثير من الأقنعة والمسميات، والأمر
الآخر السعي لهدم هذا الدين الحنيف

تدار بمحرك (السيارات التي نعرفها
في الوقت الحاضر عن تطوير محرك
الاحتراق الداخلي) عام ١٨٨٥.

أما فورد فقد صنع أول سيارة بترول
ناجحة عام ١٨٩٦ و التي انتشرت على
نطاق واسع جداً بعد ذلك.

أول خليجي

* هل كان السلطان "برغش بن سعيد"
أول خليجي يزور أوروبا للسياحة؟
- لم أبحث في هذا الموضوع بتأن، فهو
كما تعلم خارج نطاق الكتاب و إن كنت
أحسبه كذلك.

* امتدح "يعقوب صروف" الانجليز
بصورة غيرت الصورة التي كان يعرفها
عنهم وقارنهم بأهل فرنسا ما تعليقك؟
- نعم فعل ذلك عند زيارته لـ (قصر
البلور) في بريطانيا عام ١٨٩٣ و قد
وصفه وصفاً مائعاً.

تنوع

* ما النقاط التي اتفق عليها من زار
معرض باريس (الدولي عام ١٩٠٠)؟
- اتفق غالبية الرحالة على اتساعه و
تنوع معروضاته و أبدى بعضهم تعجبه
من (الرصيف المتحرك) و انتقد عدد
منهم المستوى البسيط الذي شاركت
فيه أجنحة الدول العربية آنذاك و كان
بعضها يرسف تحت نير الاستعمار
* في كتابك "الأخبار الشافية الجلية
عن قام من العرب بالتدريس في أوروبا و

هناك من ينظر إلى الكتاب على أنه من الكماليات و المتعبات.

بإرسال الإرساليات التبشيرية التي لم تنكص على عقبيها إلى الآن، ولكن اهتم الكثير من المستشرقين بلغتنا لنشر تراثنا المخطوط الذي كان كالدرر وهم يقتنون الكثير منه الآن وقد نشروا الكثير جداً وظل الكثير جداً.

* هل كان "إلياس بقطر" خائناً عندما عمل مترجماً لنا بليون وهرب مع حملته؟

- لا أستطيع الجزم بذلك فالمسألة تحتاج إلى الكثير من التمهيص والبحث.

* ما أهمية كتاب محمد شريف بك سليم عن رحلته إلى أوروبا الذي جاء بسبعة أجزاء؟

- أهميته تكمن في الصورة التي ينقلها إلينا عن الغرب (فرنسا بالذات) في ذلك الوقت من شتى النواحي وكفى بالمعرفة ربحاً، و كباقي الرحلات التي دونت بإتقان تطلعنا على الكثير من الأمور التي كانت مبهمه و تشخذ هممنا للحاق بركب التطور الذي لا يتعارض مع شريعتنا الغراء و مبادئنا المعبرة.

شقيق الزعيم

* ما مكانة "عبد الرحمن زغلول" شقيق

الزعيم سعد زغلول؟

- نعم كان شقيقه و كان لهم شقيق ثالث من رجال القانون ترجم عن الفرنسية عدة مؤلفات إلى العربية هو أحمد فتحي زغلول ابنت عبد الرحمن زغلول من قبل الوزارة مدرسا بمدرسة (اللغات الشرقية ببرلين) و هناك تعلم اللغة الألمانية و مكث نحو أربع سنوات، له من الكتب كتاب الأخلاق و رواية وقد توفي بمسقط رأسه بقرية (إبياته) في ١٨(١٢) ١٩١٨م.

* هل كان العرب المسيحيين أكثر اندماجاً من العرب المسلمين مع الغرب فكانوا الأكثر إبداعاً؟

- لا نستطيع أن نحكم بذلك فالكثير من المسلمين العرب تركوا لنا إرثاً قيماً عندما كانوا في بلاد الغرب و درسوا الكثير من أبناء تلك الأضواء.

* في كتابك عبدالله العلي الصانع، لماذا اخترت الشاعر عبدالله الصانع؟

- كان ذلك بعد قراءتي في (مجلة الكويت) التي أصدرها مؤرخ الكويت الشيخ عبد العزيز الرشيد، قابلتني هناك مجموعة من القصائد موهوبة باسم الأديب الصانع فتساءلت من هو؟ بدأت رحلة البحث في بطون الكتب و المجلات و الالتقاء ببعض من أدركه من كبار الأدباء رحم الله تعالى الأحياء منهم و الأموات و كذلك أبناء الأديب و

* وماذا عن علاقة الشاعر ببعض شيوخ الخليج؟

- كانت له علاقات ممتدة مع معظم شيوخ الخليج خصوصاً (عمان والإمارات العربية المتحدة - دبي و الشارقة و أبو ظبي..) و قبل ذلك كله وطنه الأم دولة الكويت فقد كان من رواد مجلس الشيخ أحمد الجابر المبارك الصباح رحمه الله تعالى و على علاقة كريمة مع الشيخ عبدالله السالم المبارك الصباح رحمه الله تعالى الذي كان يعشق الأدب والقراءة أما في دبي فكانت علاقته متوطدة مع الشيخ مانع آل مكتوم رحمه الله تعالى وقد أسمى فيما بعد أحد أبنائه عليه، وكذلك شيخ الشارقة في وقته الشيخ الشاعر صقر بن سلطان القاسمي و شيخ أبو ظبي الشيخ شخبوط آل نهيان و الكثير من أعيان من تلك البلاد.

* ما هي أصداء مؤلفاتك لدى الآخرين؟

- أصداء طيبة والحمد لله سواء من الأدباء المخضرمين أو الباحثين في الكويت وخارجها في الإذاعة والصحف وغيرها ولا أستطيع أن أحصر كل من نالت مؤلفاتي على إعجابه.

خصوصاً العم "علي" ابنه البكر حفظه الله تعالى و باقي أبنائه و حفيده مهند محمد عبدالله العلي الصانع، و كذلك سعدت بالتعرف على سمييه و حفيده عبدالله العلي بن عبدالله العلي الصانع وصولاً إلى بعض الباحثين الأريحيين مثل صالح المسباح.

* ما الذي يميزه عن جيله؟

- جيل الأديب الصانع رحمه الله تعالى كان جيلاً مكافحاً نهماً للعلم فلم تكن هناك حياة مترفة فتشغله عن النهل من مائه النمير حيث كانوا يعانون من شظف العيش نوعاً ما، والقارئ لكاتب الأديب خالد سعود الزيد (أدباء الكويت في قرنين) يستطيع أن يستشرف الوضع الأدبي في ذلك العصر غير أن الأديب الصانع كان يجمع بين الشعر والنثر الأدبي الرفيع والبحث التاريخي المتعمق.

* كيف تجد الحركة الأدبية في الكويت و الخليج في عهده؟

- الحركة الأدبية في الخليج عموماً في ذلك العصر كانت في بدايتها و إن كانت بداية ناضجة و نشطة و لا أستثني دولة عن أخرى و إن كانت الكويت و السعودية الأكثر نشاطاً.

التناص في المسرح العربي

بقلم: د. أحمد زياد محبك*

حظي التناص في النقد العربي الحديث منذ السبعينيات من القرن العشرين باهتمام النقاد العرب ترجمةً وتنظيراً وتطبيقاً، وظهرت دراسات عدة تناولت التناص في الشعر والرواية، ولكن لم يحظ المسرح العربي بأي بحث يتناول التناص فيه، مع أن المسرح هو أكثر الأنواع الأدبية احتفالاً به، لذلك اختير "التناص في المسرح" ليكون موضوعاً لهذا البحث، إذ يبدو الأخذ بالتناصية في النقد أكثر ملاءمة للمسرح، ولا سيما التناص مع القصة والتناص مع الطريقة وفق تحديد جينيت.

ويقدم البحث تعريفاً مكثفاً بمفهوم التناص عند جوليا كريستيفا، ثم يقدم فهم جيرار جينيت له، ويعرّف بالأنواع الخمسة للتناص التي حددها، ثم يطبقها على بعض المسرحيات العربية، ولا يغفل مفهوم التناص الإرادي واللاإرادي، بل يشير إليه، كما يشير إلى مستويات التناص من اجترار وامتصاص وحوار، ويحرص على التكتيف الشديد في الإجراء النقدي، والاختصار في الأمثلة والشواهد، والإقلال من الحواشي والمراجع، والاكتفاء بالإحالة إلى ما هو مقبوس منه، وغاية البحث اختبار المصطلح والمفهوم، وهو يخلص إلى أن التناص تقنية إبداعية، أجريت عليها تطبيقات كثيرة، أعقبتها دراسات نقدية تنظيرية، فتحول درس التناص إلى منهج نقدي، كما يخلص إلى أن التناص ظاهرة محايدة، لا تمنح النص أي قيمة، إنما القيمة في التعامل مع التناص، ثم يعرض البحث بعض سلبيات التناص، ويكشف أخيراً عن قيمة فهم جيرار جينيت، ويقارنه بفهم بلوم، ويفتح في الختام أفقا لدراسة جوانب أخرى في التناص. وكانت غاية البحث في المقام الأول التطبيق النقدي، ولم تكن غايته التأريخ لمفهوم التناص في النقد الغربي ولا في النقد العربي، فهذا يحتاج إلى بحث مستقل، كما لم تكن مهمته التتبع التاريخي للتناص في المسرح العربي، إنما كانت غايته التطبيق على بعض النماذج، وقد بلغ عدد المسرحيات المدروسة عشرين مسرحية، وحرص البحث على الحرص على التسلسل التاريخي للمسرحيات، كما اختار من ترجمة المصطلحات الأكثر استقراراً، مع العلم بأنه كان لكل ناقد من النقاد الغربيين فهمه الخاص للمصطلح

* × كاتب وأكاديمي من سوريا.

التناص *intertextual* بمعناه اللغوي دخول نص في نص، وبمعناه النقدي علاقة ما بين نص حاضر مائل ونصوص أخرى سابقة أو معاصرة¹ أو حتى لاحقة تدعى النص الغائب، وهي علاقة يكشفها القارئ معتمداً فيها على ثقافته، وليس المقصود بالنص الغائب مجرد النص *text* اللغوي المطبوع، وإنما الخطاب *discourse* ويعني أي شكل من أشكال التعبير بأي أسلوب أو طريقة أو وسيلة، من حركة أو إشارة أو عادات اجتماعية أو تعبير شعبي.

الأخلاقي³، وحمل مفهوم السرقات حكم قيمة، في حين بدأ مصطلح التناص محايداً.

وظهر مصطلح التناص⁴ بالفرنسية *Intertextualité* عند الناقدة البلغارية جوليا كريستيفا Julia Kristeva بين عام ١٩٦٦ وعام ١٩٦٩ بعد استقرارها في فرنسا وأخذها بالمشاركة في النشاط النقدي، وتركيزها على دراسة النص، متأثرة بكل الاتجاهات النقدية المعاصرة من بنوية وتفكيكية وألسمية وسيميائية، بل كانت متأثرة بالماركسية نفسها وبالرياضيات واستخدمت بعض مصطلحاتها، وكانت على وشك استخدام مصطلح الأيديولوجيم *Idéologème* أو العينة الدالة، فكل علامة تدل على أيديولوجيا قائلها،

واستعماله المختلف له، وأحياناً اشتقاقه الخاص، كما كان للنقاد العرب اختلافهم الكبير في ترجمة المصطلحات وفهمها أيضاً واستعمالها، ولذلك حرص البحث على تعريف المصطلح الذي يستعمله.

تمهيد

التناص *intertextual* بمعناه اللغوي دخول نص في نص، وبمعناه النقدي علاقة ما بين نص حاضر مائل ونصوص أخرى سابقة أو معاصرة² أو حتى لاحقة تدعى النص الغائب، وهي علاقة يكشفها القارئ معتمداً فيها على ثقافته، وليس المقصود بالنص الغائب مجرد النص اللغوي المطبوع *text*، وإنما الخطاب *discourse* ويعني أي شكل من أشكال التعبير بأي أسلوب أو طريقة أو وسيلة، من حركة أو إشارة أو عادات اجتماعية أو تعبير شعبي، ودراسة التناص هي التناصية *intertextuality*، والنصوص الغائبة التي دخلت في النص الحاضر تسمى التناص بصيغة اسم المفعول.

والتناص ظاهرة أدبية معروفة في آداب العالم كله، قديمه وحديثه، وقد عرفها الأدب العربي منذ العصر الجاهلي، وأبرز أشكاله تكرار أقوال السابقين والإشارة إليهم ثم النقائض والمعارضات والتضمين والاقتراس والتشطير والتخميس، ودرس النقاد العرب القدامى ظاهرة التناص تحت مصطلح السرقات الأدبية، ووضعوا لها أنواعاً، ووُضعت كتب كثيرة عن هذا الموضوع، كما عولج موضوع العلاقة بين مصطلح التناص والسرقات الأدبية في مقالات كثيرة، وقد "حققت قضية السرقات الأسبقية، ولكن فقدت الاصطلاح المعبر، وارتبطت بالمنطق

جعل جينيت التناص المتفرع
Hypertextualité نوعاً واحداً،
 ثم أشار إلى شكلين، متفرع عن
 قصة، ومتفرع عن طريقة،
 وسيدرس البحث كل شكل على
 حدة، وسيسميه نوعاً، والمقصود
 بالتناص المتفرع عن قصة أن
 يستعير الكاتب قصة معروفة
 من الأساطير أو الدين أو التاريخ
 أو الأدب أو التراث الشعبي، ثم
 يقدمها بطريقة جديدة ورؤية
 جديدة.

وإنما هو المجتمع، وقد خلصت إلى أن
 كل نص ينتمي كـ *Mosique* من
 الاستشهادات Citations وأنه امتصاص
 وتحويل Transformation لنص آخر.

وقد تنبّه إلى مفهوم التناص من قبل
 عدد غير قليل من النقاد منهم لوتمان
 Lotman وفلاديمير شكوفسكي
 shklovsky بالإضافة إلى باختين
 Mikhael Bakhtine، ولكن كريستيفا هي
 التي وضعت المصطلح، وحددت معناه، ثم
 عمل فيه بلوم H. Bloom وشنايدر R. Barthes وأريفي
 Schneider وبارت R. Barthes وريتش
 Arrive وديدا J. Derrida وليفش
 Leitch ولوران جيني Jenny وريفاتير
 M. Riffaterre ثم جينيت G. Genette وكان
 لكل منهم مصطلحاته، أو كان لكل منهم
 استعماله الخاص للمصطلحات، وهذا ما
 دفع كريستيفا عام ١٩٧٤ إلى التخلي عن
 المصطلح، إذ رأت أن معظم الذين استعملوه
 قد أساءوا فهمه، وتبنت مصطلحاً جديداً
 هو التوضع Transposition مؤكدة أن
 التناص تقاطع تحويلات متبادلة لوحداث
 منتمية لنصوص مختلفة.

ويُعدُّ فهم جيرار جينيت Genette
 للتناص الذي قدّمه في كتابه "أطراسي
 Palimpsestes" عام ١٩٨١، الأكثر نضجاً،
 لأنه نتاج استيعابه للدراسات السابقة وما
 طرأ عليها من تطور، وهو يقول بخمسة أنواع
 للتناص، الأول التناص "Intertextualité"
 بمعنى الاستشهاد Citation الحرفي
 المنصّص أو غير المنصّص، والواضح أو
 الخفي القائم على التلميح L'Allusion،
 أو تناص السرقة، والثاني النص الموازي
 Paratexte ويكون بالعنوان أو الإهداء أو
 التعليقات أو الرسوم والأشكال، والثالث

ولكنها استعملت مصطلح التناص،
 وقد استوحت هذا المصطلح من دراسة
 باختين Mikhael Bakhtine لأعمال
 ديستوفسكي Dostoevsky F. عام
 ١٩٦٣، وقد عني في تلك الدراسة بمبدأ
 الحوارية Dialogisme، وأبرز تجلياتها
 عنده تعدد الأصوات Polyphonie،
 أي أن يتضمن الملفوظ مستويات لغوية
 متعددة، كما تأثرت بقوله إن الإنسان
 كائن اجتماعي وإن ذاته لا تتكون إلا من
 خلال علاقته مع الآخرين، وفي هذه
 العلاقة يستعمل اللغة وفق ما تحمل من
 علاقات من خلال استعمال الآخرين
 لها، ولا يستعملها بمعناها البكر الأول،
 وأدم وحده الذي استخدم اللغة بكراً،
 خالية من أي ظل من استعمال سابق،
 فكل كلمة هي علامة marquè مثقلة
 باستعمال الآخرين لها، ولذلك أيضاً
 ليس الأسلوب هو الرجل كما هو شائع

يقيم سعد الله ونوس في مسرحيته: "الملك هو الملك" تناصاً متفرعاً عن حكاية "النائم واليقظان"، كما فعل النقاش، فيعالج الحكاية معالجة فنية مختلفة كلياً، فالملك فيها نال منه الغرور، واستبد، وأراد أن يتسلى، ويلتقي أبا عزة، وهو تاجر أفلس، وأخذ يحلم بتولي الملك، لينتقم من أصحابه التجار.

Hypertextualité نوعاً واحداً، ثم أشار إلى شكلين، متفرع عن قصة، ومتفرع عن طريقة، وسيدرس البحث كل شكل على حدة، وسيسميه نوعاً، والمقصود بالتناس المتفرع عن قصة أن يستعير الكاتب قصة معروفة من الأساطير أو الدين أو التاريخ أو الأدب أو التراث الشعبي، ثم يقدمها بطريقة جديدة ورؤية جديدة، مثل مسرحية "أوديب الملك" لسوفوكليس المتفرعة عن أسطورة أوديب، وهذا النوع كثير في المسرح العالمي، وفي المسرح العربي. وقد عرفه المسرح العربي منذ نشأته عام ١٨٤٧ على يد مارون النقاش، ومن ذلك مسرحيته "أبو حسن المغفل أو هارون الرشيد" المتفرعة عن حكاية "النائم واليقظان" التي وردت في الليلة الثالثة والخمسين بعد المئة من ليالي ألف ليلة وليلة، وتروي أن أبا حسن كان يتننى لو أصبح خليفة ليوم واحد ليحقق أمنائه، ويصادف مرور الخليفة بداره، فيسمعه، فيسقيه المنوم، ويحقق أمنيته، فيجد نفسه خليفة، وتختلط عليه الأمور، ثم

النصية الواصفة Métatextualité والمقصود بها النص الذي يشرح نصاً آخر ويفسره، سواء ورد نصه أم لم يرد، والرابع "النصية المتفرعة Hypertextualité" ويعني تفرع نص عن نص آخر، يستمد وجوده منه سواء ذكره أو لم يذكره، مثل الإنياداة وعوليس في اعتمادهما على الأوديسة، والأولى تحكي قصة جديدة بطريقة الأوديسة، والثانية تحكي قصة الأوديسة بطريقة جديدة، وسيعتمد البحث على هذا النوع بصورة أساسية، لأنه الأكثر مناسبة للمسرح، وسيجعله نوعين مستقلين: المتفرع عن قصة مثل عوليس، والمتفرع عن طريقة مثل الإنياداة، وفق فهم جينيت نفسه، والنوع الخامس "النصية الجامعة l'Architextualité" عن طريق تسمية العمل وتحديد نوعه، كأن يوصف بأنه رواية أو قصة، ولكن القارئ هو الذي يحدد نوعه لا التسمية.

وسيقوم البحث على فهم جينيت، وسيتعرض في أثناء التطبيق لمستويات التناس من اجترار أو امتصاص أو حوار، والاجترار هو تكرار المتناس من غير إضافة ولا تغيير، والامتصاص هو تفكيك المتناس وإعادة خلقه، والحوار هو إقامة علاقة جديدة مع المتناس مختلفة كلياً. وسيشير البحث إلى التناس الإرادي والتناس اللاإرادي، ولكن يبقى فهم جينيت هو العمدة في الإجراءات التطبيقية في هذا البحث، ولا يعني هذا في شيء التقليد أو الاتباع، إنما يعني الأخذ بخبرة نقدية هي ملك الإنسانية.

النوع الأول. التناس المتفرع عن قصة:

جعل جينيت التناس المتفرع

-عرقوب أبو الحسن: مضبوط، صدقت
يا أمير المؤمنين.

والنقاش "لم يلتزم بتلك الحبكة الساذجة
التي تضمنتها ألف ليلة وليلة، ولم يتقيد
بتلك الحوادث المحدودة التي نسجت
منها، بل أفاض في التتويه بحياة أبي
الحسن ومشكلاته الشخصية...ورأينا
موضوعاً جديداً هو حب أبي الحسن
لدعد ومنافسة أخيه له في هذا الحب،
كما عدل النقاش في شخصية أبي
الحسن تعديلاً أساسياً...فهو عند
مارون يتمادى به الحلم، حتى يظن أن
الخلافة بالنسبة إليه أمر طبيعي...وقد
أحاط هذه الشخصية بإطار وحددها
فيه كما شاء أن يرسمها" ٨. والتناص في
المسرحية إرادي، يقوم على الامتناس،
ويسعى إلى إدخال المسرح إلى المجتمع
العربي معتمداً على قصة من التراث.

وعرف المسرح العربي هذا النوع على يدي
أحمد أبي خليل القباني، ومن مسرحياته
هارون الرشيد مع الأمير غانم بن أيوب
وقوت القلوب"، وتتفرع عن حكاية ترويحها
شهرزاد في الليلة الثانية والخمسين من
ليالي ألف ليلة وليلة، وتحكي عن تاجر
دمشقي يدعى "غانم" قديم إلى بغداد،
فرأى رجالاً يحملون تابوتاً يودعون
المقبرة خلصة، ويفتح التابوت، فيجد
فيه صبية نائمة، يوقظها ويهضي بها
إلى نزلها، ويرأودها عن نفسها ثم يعف
عنها حين يعلم أنها جارية الخليفة، ثم
تخبره أن زوجة الخليفة قد وضعت
لها المنوم، وأرسلتها إلى المقبرة لتوهم
الخليفة بموتها، ويعلم الخليفة بالمؤامرة،
فيرسل جنده، ليأتوا بها، فتقسم له أنها
لم تخنه، وينال المرض من غانم، وتصل

يقيم رياض عصمت في
مسرحيته "الحداد يليق بأنثيغونا"
تناصاً متفرعاً مباشرة عن طريقة
مسرحية أنثيغون لسوفوكليس،
والحداد يليق بالكترا ليوجين
أونيل، وتقدمت الإشارة إليهما،
وهي تصور الحرب الأهلية وما
تجر على الناس، وبسبب الحرب
يرجع مأمون إلى الوطن قادماً
من أوربة وكان فيها للدراسة،
فيجد والده الزعيم متورطاً فيها.

يعيده الخليفة إلى ما كان عليه، والنقاش
يجرّ في أصل الحكاية، ويدخل فيها
الأشعار والرقص والغناء، ومنها المقطع
الآتي ٧:

- أبو الحسن عرقوب: أنت تقول إن خلافتي
هي من أعوام جزيلة، وأنا مفكر أني كنت
أبا الحسن من أيام قليلة، أنسيّت حين
كنا على الدجلة مع الدرويش، ومعاطاتي
الأفيون وشرب المدام والحشيش، فأظن
ماعد الغلط والسّهو، أن خروجنا من
هناك لم يكن إلا من نحو.... نحو... يضع
يده على جبهته.

-عرقوب بذاته:

لم يكن إلا أمس المسا

أمس يوم الإثنين بعد العشا

حينما بنجوك في غفلة

مع شرب المدام وقت العشا

- أبو الحسن عرقوب: نحو... من نحو
أربع سنين.

ثمة أشكال من التناص المتفرع
عن قصة أو عن طريقة تبنى
عليه مواقف في المسرحية، ولا
تبنى عليه المسرحية كلها، ويمكن
تسميته التناص الجزئي، وهو
كثير، ومن ذلك على سبيل المثال
تكلم مولود في المهد بالحكمة
واقترح الحلول أمام السلطان
في مسرحية "مرافعات الولد
الفصيح" لعبد الكريم برشيد،
فهو متفرع عن قصة السيد
المسيح عليه السلام الذي كلم الناس
وهو في المهد.

نفسه أحداً من قبل، والبيتان لمجنون ليلي
وقد دخلا في تناص مع مسرحية شوقي،
وهما ١١:

وأجهشت للتوياد حين رأيته

وكبر للرحمن حين رأيته

وأذريت دمع العين لما عرفته

ونادى بأعلى صوته فدعاني

ثم يعلم قيس في المسرحية أن الغلام
شيطان شعره، وأنه في وادي الجن،
والتناس الذي قامت عليه المسرحية مع
قصة حب المجنون تناص إرادي قصد
إليه شوقي لتمجيد الماضي العربي
وإعلاء قيمة الحب.

ويقوم ممدوح عدوان في مسرحيته
"هملت يستيقظ متأخراً" تناصاً متفرعاً
عن القصة في مسرحية "هملت"

إليه أمه وأخته، ثم يعثر عليه الخليفة،
فيفق عنه، ويزوجه جاريته، ويتزوج هو
أخت غانم. ولا تختلف مسرحية القباني
عن حكاية ألف ليلة وليلة، إلا في حذف
بعض التفاصيل، ويظهر الشعر في بعض
المشاهد، والنثر فيها مسجوع، والغاية
من الشعر والغناء والرقص جذب العامة،
ومن الشعر أبيات تشدها قوت القلوب،
وفيها تقول ٩:

لفرط الأسى قلبي ينوب وهل يغني

نواحي وصبري زال من شدة الحزن

ويدعو غانم وهو في الخان الغلمان
ليرقصوا ويغنوا، وهم ينشدون ١٠:

بدري أدر لي كاس الطلى

فأراح لي، مضئى، حلا

والتناس فيها إرادي لترسيخ المسرح في
المجتمع، وهو تناص اجتراري، يقوم على
قليل من التحوير والتغيير.

ويقدم أحمد شوقي في مسرحيته
"مجنون ليلي" قصة متفرعة عن أشعار

قيس ابن الملوح وأخباره، فيصور حبا
عفيفاً، جمع بين قيس وليلي، في مجتمع
يحرم على المرأة الزواج ممن يذكرها
في شعره، ولكنه لا يعادي الحب، فوالى

المدينة يسعى إلى خطبة ليلي لقيس،
ووالدها يقر بحب قيس لها، ولكنه لا
يريد تزويجها منه، خضوعاً منه لأعراف
المجتمع، ويختار ليلي ورداً الثقفي كرمي
لأبيها، ويقدر زوجها حبها لقيس، فلا
يمسها، بل يسمح لها باستضافة قيس،
ثم تموت كمداً، ويموت قيس فوق قبرها.

والتناس امتصاصي حقق فيه شوقي
تغييراً في القصة، ومن أبرزه لقاء قيس
غلاماً ينشده بيتين له، لم ينشدهما هو

السجن، ثم يموت تحت التعذيب على يد صديقه روزنكراتس. ويغيب عن المسرحية عرض الفرقة الجوالّة عند شكسبير، وتتحدث المسرحية بالمقابل عن مسرحية يُعدها هملت عن قصة شهريار، ولكنها لا تُعرض، ويُكتفى بالحديث عنها، ويغيب عن المسرحية أيضاً مشهد حفار القبور، ويُستغنى عنه بحديث هاملت عن فتحه قبر أبيه للتأكد من حقيقة الشبح. وتختلف أيضاً بالخطاب المباشر الذي يتوجه به هوراشيو غير مرة إلى الجمهور، وتبدو مسرحية عدوان تقريرية، ومن ذلك قول بولونيوس: "السياسة لا تجري بالمخاوف والأمزجة، للسياسة قوانين، حتى الملك لم يعد يستطيع التراجع، أو تغيير شيء، لقد أفلت الأمر من يده، وأصبحنا نحن النظام" ١٣. لقد أقام عدوان تناصاً حوارياً متفرعاً، فكّك فيه قصة شكسبير وأعاد بناءها، للتعبير بصورة غير مباشرة عن نكسة حزيران ١٩٦٧، ولكن التعبير جاء بصورة ذهنية، وليس من خلال تجربة، وبدت الشخصيات معبرة عن أفكار ولم تملك روحها وحياتها، وبدأ التناص مقصوداً لغرض فكري.

ويقوم سعد الله ونوس في مسرحيته: "الملك هو الملك" تناصاً متفرعاً عن حكاية "النائم واليقظان"، كما فعل النقاش، فيعالج الحكاية معالجة فنية مختلفة، كلياً، فالملك فيها نال منه الغرور، واستبد، وأراد أن يتسلّى، ويلتقي أباً عزة، وهو تاجر أفلس، وأخذ يحلم بتولي الملك، لينتقم من أصحابه التجار، ويلعب الملك معه لعبته، فيصبح ملكاً بمجرد ارتدائه ثوب الملك، ويصبح خادمه عرقوب الوزير، ويأخذ في الاستبداد، فلا يتعرف إلى زوجته التي جاءت تشكو إليه زوجها،

لشكسبير، فيعالج القصة معالجة جديدة، ويقدم رؤية جديدة تتمثل في وضع هملت في مناخ تظهر فيه أشكال الفساد والخيانة أشد خطورة، فالظرف العام ليس مجرد اغتيال الملك وزواج أخيه من أرملته، فحسب، وإنما هو عدوان النمسا على الدانمرك، واقتطاع جزء من أرضها، وخضوع الدانمرك لإرادة فورتبراس، وهملت يدرك ذلك كله ولكنه لا يفعل شيئاً سوى شرب الخمرة، والتمثل ببعض الأقوال من "الإنجيل" لإزعاج الملك، فهملت يدخل على حفل استقبال فورتبراس ليقول لهم إنهم يشربون دماً لا خمر، وإن هذا هو العشاء الأخير، ثم يقلب المائدة، ويصفهم بأبناء الملاعين، وينتقده هوراشيو قائلاً: "الجريمة التي حدثت حولك، أكبر من أن تعالجها بهذه الطريقة، نحن نريدك أن تفعل شيئاً" ١٢. وتختلف مسرحية عدوان عن مسرحية شكسبير بالبدء من النهاية، من موت هاملت ورجائه من هوراشيو أن يروي قصته، وبقاء الجميع على قيد الحياة. والملك لا يموت، كما لا يموت صديقاً هاملت روزنكراتس وغولدنشترن، ولا تموت الملكة، ولا تملك أوفيليا عدوان عفة أوفيليا شكسبير، فهي تقيم علاقات جنسية مع هاملت، وتسعى إلى الحمل منه، كي يتزوجها، ولا تنتحر، ويبدو بولونيوس أكثر دهاء، فهو يسرق المساعدات للوطن، ويحيك المؤامرات بوضوح، ويظهر في المسرحية شخصية شاب فقير يمثل الشعب، ولكنه لا يفعل شيئاً، وتنتهي المسرحية ولا أثر له، ويقدم روزنكراتس على اعتقال هوراشيو ليسأله عن ذلك الشاب الفقير، ويحظى لورنزو بالاهتمام، فهو مواطن جريء، يساق إلى

والتناص المتفرع عن القصة كثير في المسرح العربي، ويمكن أن يشار إلى أكثر مسرحيات توفيق الحكيم، ومنها "شهرزاد" و"أهل الكهف" و"بيجماليون" و"أوديب الملك"، وهذا النوع من التناص مجرد تقانة محايدة، لا تمنح العمل أي قيمة، وإنما القيمة في التعامل الفني مع القصة.

النوع الثاني. التناص المتفرع عن طريقة:

وفي هذا النوع يستعير الكاتب الطريقة من نص آخر، ليقدم قصة مسرحيته، ومثاله مسرحية "بيجماليون" لبرناردشو، وتصور عالم لغات يعلم فتاة فقيرة لهجة الطبقة الراقية، ويعبها، ولكنه لا يتزوجها، على نحو ما نعت بيجماليون في الأسطورة تمثال جالاتيا، ومثاله أيضاً مسرحية "الحداد يلبق بالكتر" ليوجين أونيل، وفيها يقتل أزرا على يد زوجته، فتنتقم منها ابنتها لافينيا بالتعاون مع أخيها أورين، على نحو ما قتل أجاممنون على يد زوجته كليمنسترا ثم انتقامت منها ابنتها إلكترا بالتعاون مع أخيها أورست في مسرحية إلكترا لسوفوكليس.

وعرف المسرح العربي هذا النوع منذ نشأته ١٨٤٧ على يد النقاش في مسرحية "البخيل"، فقصتها من تأليفه وخياله، ولكن طريقتها متفرعة عن الأوبريت، بما ضمتها من رقص وغناء، ومتفرعة أيضاً عن طريقة "بخيل" موليير. "فالنقاش ألفها بعد قراءته للمسرحية المولييرية واستيعابه لبعض شخصياتها ولقومات الإضحاك فيها... وصدى بخيل موليير يُسمع أحياناً في جوانب بخيل النقاش، في بعض الحوار، أو في العلاقات التي

ولا يتعرف إلى ابنته، ولكنه يتعرف إلى صديقيه التاجرين الشيخ طه وشهبندر التجار، ويلبي طلباتهما، ويتخذ قرارات أشد عسفاً، وتتذمر ابنته عزة، فيؤكد لها عبيد وجود مجموعة ثورية، ثم يحدثها عن ملك ظالم، أقدم الناس على أكله، فصحت جسومهم، وراقت لهم الحياة، ويخلع الممثلون ثيابهم، معلنين انتهاء لعبة التكر، فالمسرحية تقوم على فكرة اللعبة، وتنوع المستويات اللغوية، وتعدد الأشكال الفنية، وهو ما يساعد المتلقي على فهم الغاية من التناص، وهي فضح زيف الحاكم الفرد المستبد، والكشف عن لعبة الحكم، ومن الأغاني في المسرحية مقطع يتم فيه تمجيد الحاكم، ومنه ١٤:

أنت مولانا الكريم

سدت بالملك العظيم

فابق يائسل الكرام

في نعيم لا يرام

ويقترح الملك تفقد أحوال العامة فيقول له الوزير: "العامة كالضفادع، لا تمل من النقيق، فلماذا تعرض شخصك السامي للاحتكاك بالزنخ والوسخ" ١٥، ويخشى الوزير ضياع منصبه، فيصرخ: "حين أخلع ردائي أشعر نوعاً من الرخاوة تدب في بدني، تخور ساقي، أو تصبح الأرض أقل صلابة" ١٦، ويرتدي أبو عزة ثياب الملك فيعلن: "الآن آن القهر للحساد، مادمت سلطان البلاد، أنقش الختم على بياض، فينقضي أمري بلا اعتراض" ١٧، وقد حقق التناص وظيفته في توصيل فكرة المسرحية، وهو تناص إرادي، قام على الحوار مع أصل القصة الوارد في ألف ليلة وليلة، بما غير فيها وبدل، وبما أغناها به من تقانات فنية.

تربط بين بعض الشخصيات... فالنقاش خلق شخصية أم ريشا، كما خلق موليير من قبل دور الخادم الماكر سجاناريل، لتمثل الذوق السليم بين العامة، ولتمزج الطيبة أحيانا بالمكر^{١٨}، وثمة مشهد يسأل فيه الخييل خادمه عن يديه فيمد له كلتا يديه، ثم يسأله عن يده الأخرى، فيمد قدمه^{١٩}، والمشهد قائم على تناص مباشر مع موليير، ومن الطبيعي أن يتفرع النقاش في طريقة بناء مسرحياته عن طريقة موليير، وأن يقيم تناصاً إرادياً مباشراً معه، لأنه كان يقلد المسرح الأوربي.

وتقوم مسرحية "سليمان الحلبي" لمؤلفها ألفريد فرج على تناص بعيد غير مباشر متفرع في الطريقة عن مسرحية همليت، وهي تصور ما ألحقه الجنرال كليبر في مصر من عسف بالشعب، ومعاناة سليمان الحلبي القادم من حلب إلى القاهرة مما يراه من دمار لحق بمدينة الأزهر، وضيقة ذراعاً بصمت الشعب، ثم اتخاذه قراراً بقتل قائد قوات الغزو، وإقدامه على اغتياله، ويمكن الكشف عن التناص المتفرع عن طريقة شكسبير في نقاط كثيرة، منها مشهد الحلم حين يرى سليمان نفسه في حفل لأناس غرباء، ويتقدم من كبيرهم، وهو كليبر، ويحكم عليه بالبكاء، وهو متفرع عن مشهد شبح الأب الذي يخبر هامليت أنه قتل غيلة وعليه الأخذ بثأره، وليس الحلم كالشبح، ولكن كلاهما نبوءة، وهما يتعلقان بالعدل والحق، ويلقيان على فرد مسؤولية كبيرة، وهما معا تقنية مسرحية. وفي مشهد التلج حيث يقف سليمان الحلبي ويلقي منولوجاً يعلن فيه عن حبه للقاهرة وكرهه لها، ثم يسأل^{٢٠}: "إن كان يتعين على بعضك

أن يكون ثمناً لبعضك، فمن النذالة أن تشتري الحياة بالشرف، ولا تشتري الشرف بالحياة، الرحمة^{٢١}، وهو متفرع عن طريقة هامليت في السؤال: "الحياة أم الهلاك؟ تلك هي المشكلة، أيكون العقل أسمى وأنبى إذا احتمل قذائف القضاء الجائر وسهامه؟ أم إذا جرد سلاحه على بحر خضم من الكوارث فيكافحها حتى يقضي عليها؟"^{٢٢}. فهملت يطرح مشكلة الخيار بين الاستسلام والمقاومة، على سبيل السؤال وإثارة المشكلة، وسليمان يقرر أنه من النذالة أن تشتري الحياة بالشرف. وفي مشهد الصديقين وهما يقودان سليمان الحلبي يريدان ترحيله خارج القاهرة، وينجح في الهرب منهما والفرار، فهو متفرع عن مشهد صديقي همليت اللذين رافقاه في السفينة إلى إنكلترة، وهما يحملان من عمه رسالة تتضمن الإيعاز بقتله، واستطاع أن ينجو منهما ويعود إلى الدنمارك. وفي مشهد سليمان وهو يستوقف محروساً بائع الأقنعة، ويأخذ في تجريب الأقنعة، ليكشف عن زيف الوجوه وخداعها، ويدل على خبرته وذكائه ومعرفته بالبشر، فهو متفرع عن مشهد حفار القبور حيث يحمل همليت بيده جمجمة بعد جمجمة ويأخذ في تقلبها ويكشف عن زيف صاحب كل جمجمة وخداعه، ويدل على نضج همليت وخبرته ومعرفته بالإناس. ومثل سليمان الحلبي في المسرحية كممثل همليت، فكلاهما شاب مثقف، وكلاهما وقع عليه عبء الثأر، لا من أجل الثأر، ولكن من أجل العدل الإنساني، وكلاهما اضطر إلى القتل، وما كانا يريدانه ولا يفكران فيه، ولكن اضطرتهما إليه ظروف الفساد والخيانة والاستيلاء على

والتناص قائم على التشابه والاختلاف، فبائع الدبس الفقير، واسمه "خضور"، يخرج من بيته طلباً لرزق عياله، مثلما خرج أوديب من كورنثة طلباً للحقيقة، وكما طارده قدره فقد طارد المخبر بائع الدبس الفقير، وكان قدره، وكما قاد القدر أوديب إلى الخطيئة، قاد المخبر بائع الدبس الفقير إلى أقبية التعذيب غير مرة، وإذا كان أوديب قد حل لغز أبي الهول، فإن بائع الدبس الفقير قد باح بها في نفسه من نقمة على الأوضاع، ولكن ثمة اختلاف بينهما، وهو الوجه الآخر للتناص، فأوديب شاب قوي جريء قتل الملك، وبائع الدبس الفقير عجوز ضعيف لم يقدم على أي فعل، وإذا كان أوديب قد تزوج أرملة الملك فإن بائع الدبس الفقير قد حرم من زوجته، وإذا كان أوديب قد اختار لنفسه عقابه، ففقا عينيه ونقى نفسه إلى كولون، فإن بائع الدبس الفقير لا يملك أي اختيار، وإنما المخبرون هم الذين يدوسونه بالأقدام، وإذا كان أوديب ملكا فإن بائع الدبس الفقير مجرد رجل عادي طيب بسيط. والتناص إرادي حوارى، يصور الفرق بين بطل الأساطير والبطل المعاصر، ويجعل السلطة الجائرة القدر الذي يلاحق إنسان القرن العشرين، وقد أدى التناص وظيفته بصورة غير مباشرة، بل بصورة بعيدة جداً، ومثل هذا البعد في التناص والبعد في التأويل هو الذي يمنح التناص جماله والنقد قيمته. ولعل وجود كلمة مأساة في العنوان يؤكد ذلك التناص، كما يؤكد ظهور الجوقة في المسرحية غير مرة وتعليقها على المواقف، ومن هذه التعليقات قولها ٢٢: "نحن الذين كانوا والذين ليسوا الآن"، وهو ما يؤكد

السلطة، وهي ظروف متشابهة، إن لم تكن واحدة، فكما خان الأخ أخاه وكما خانت الزوجة زوجها، خان كليبر قيم الثورة الفرنسية، وكما استولى الملك على العرش، ظلم كليبر الشعب ونهب خيراته واستولى على البلاد، فالظلم واحد، والعدل واحد. وقصة حداية وابنته في مسرحية "سليمان الحلبي" تتفرع عن قصة بولونيوس وابنته، فحداية قاطع طريق، يظلم ابنته، ففتر منه إلى سليمان، وسليمان يسلم حداية إلى الفرنسيين، وبولونيوس يظلم ابنته أوفيليا، وهي تلجأ إلى هملت، ولكن هملت يقتل أباه خطأ، وكلتا القصتين ثانويتان، ولكن تتحد كل منهما بالعمل، ولا يمكن إسقاطها، وهما تقنية فنية واحدة. لقد اكتسبت مسرحية سليمان الحلبي في تناصها المتفرع عن الطريقة في مسرحية هملت عمقا فكريا وفنيا، وحملت بعدا إنسانيا، وهو تناص مع مسرحية واحدة، زاد من وحدتها وتماسكها. وهو تناص حوارى قائم على فهم للموقف والتقنية، وقدم تفرعا عنها غير مباشر، قد ينكره القارئ العادي ويراه بعيدا أو مجرد تأويل، وهذه هي في الحقيقة طبيعة التناص المتفرع عن طريقة، ويزيد من قيمة هذا النوع من التناص عنوان المسرحية البعيد كليا عن مسرحية هملت، ويزيد من قيمة التناص خلو المسرحية من أي تلميح إلى هملت، وبذلك يبتعد التناص في هذه المسرحية عن المباشرة والاجترار ويحقق مفهوم الحوار.

وتقوم مسرحية "مأساة بائع الدبس الفقير" لسعد الله ونوس على تناص في الطريقة بصورة غير مباشرة أيضا وبعيدة مع "أوديب الملك" لسوفوكليس،

عند سوفوكليس قد اقتتلا وقتل كل منهما الآخر، فإن حراس الزعيم هم الذين أطلقوا النار على أنيس، وإذا كانت أنتيغونا قد ماتت منتحرة شقاً وكذلك هايمون، فإن رجال الزعيم هم الذين أَرَدُوا بالرصاص بأمر منه مجد ابنة أخيه وأَرَدُوا عن غير قصد ابن الزعيم، والزعيم لا يستجيب لنصيحة المربي الأسود، ويبدو مستبداً برأيه وهو المسؤول عن الحرب، في حين يستجيب كليون لنصيحة العراف تريزياس ولكن بعد فوات الأوان. والمسرحية تقيم هذا التناسل لطرح مقولات أكثر مما تقيمه لتقديم تجربة، ولاسيما باصطناعها الوصيف الذي يقوم بدور الراوية ويصرح بكثير من الأفكار، ويصرح بمثلاً بعض الشخصيات، كقول المأمون ٢٣: "لم يعد عصرنا يسمح بأن يحكم شخص واحد"، أو قول الزعيم ٢٤: "منذ أن استلمت زمام الأمور في المنطقة بدأت أعالج الأمور بحزم، لقد أفسدت الحرية الناس، لا بد لهذه الرعية الجاهلة من راع حازم يسوسها بالسوط"، وتبدو المسرحية تعبيراً عن الحرب الأهلية في لبنان ١٩٧٥، وهي تحرص على الوصول إلى المتلقي، بقدر ما تحرص على التناسل، وتأكيد حضوره.

ويقيم وليد إخلاصي في مسرحيته "أوديب مأساة عصرية" تناسلاً متفرعاً عن مسرحية أوديب الملك، والمسرحية تصوّر توتر العلاقة بين الدكتور سفيان وزوجته أسماء مما يدفعه إلى إقامة علاقة مع سكرتيرته الشابة سلاف، ثم يلتقيه صديقه الدكتور البهيّ المعجب بالعقل الإلكتروني، ويزوّد الدكتور سفيان بمعلومات عن حياته فيتنبأ له

تغير مفهوم البطولة، بين بطل أسطوري يتحدى القدر والآلهة، ويختار عقوبته ويقرر مصيره، وبطل معاصر، مثل "خضور"، بائع الدبس الفقير.

ويقيم رياض عصمت في مسرحيته "الحداد يليق بأنتيغونا" تناسلاً متفرعاً مباشرة عن طريقة مسرحية أنتيغون لسوفوكليس، والحداد يليق بالكثرا ليوجين أونيل، وتقدمت الإشارة إليهما، وهي تصوّر الحرب الأهلية وما تجرّ على الناس، وبسبب الحرب يرجع مأمون إلى الوطن قادماً من أوربة وكان فيها للدراسة، فيجد والده الزعيم متورطاً في تلك الحرب، وقد طرد زوج أخته الكاتب والمفكر من القصر مع ابنته مجد، وأصبح أعمى يتسوّل بهوسيقاه، في حين استبقى أولاد أخته نبيل وأنيس وياسمين، ثم يتخلص من أنيس إذ يطلق حراسه النار عليه، ويُقتل نبيل، فيقرر دفن جثة نبيل وحرمان جثة أنيس من الدفن، لأن الأول كان معه في الحرب، في حين كان الثاني مع خصومه، وينصح له المربي الأسود ألا يفعل، ولكنه لا يستمع إلى نصيحته، وتحاول مجد دفن جثة أخيها أنيس، وترفض ياسمين مساعدتها، ويأمر الزعيم رجاله بإطلاق النار على ابنة أخته مجد، فتقتل ويقتل إلى جوارها ابنه مأمون الذي كان يحبها، وتنتحر زوجة الزعيم كما تنبأ له المربي الأسود. والمسرحية تقوم على تناسل إرادي مع مسرحية سوفوكليس، وتحرص على تأكيد التناسل في العنوان، والتصريح به في تضاعيف المسرحية، وفي المقاربة في الأصوات بين أسماء معظم الشخصيات في المسرحيتين، فياسمين هي اسمينا والمأمون هو هايمون. وإذا كان الأخوان

بأنه سيقتل أقرب الناس إليه وستحمل منه ابنته، ثم يفاجأ بسلاف وهي تخبره بأنها حامل منه، ثم يرى صورة أمها فإذا هي المرأة التي كان يعاشرها أيام الشباب، فيكتشف أن سلاف ابنته، فيعد كأساً للانتحار، ويمضي إلى سلاف ليودّعها، فيحتسي ابنه يزن الكأس، ويرجع ليرى ابنه جثة هامدة. والتناص بين إخلاصي وسوفوكليس إرادي واضح يحرص فيه المؤلف على الإشارة إلى التناص من خلال العنوان وبإشارات مباشرة في المسرحية، ومنها قيام يزن بالتدرب على مسرحية أوديب الملك، وقول البهي صراحة "مسكين سفيان، هل صنع من نفسه شخصية تشبه أوديب، أم أن أوديب كان فيه وما كان يعلم؟" ٢٥، وفي التناص شيء من الاختلاف، منه النبوءة التي يعلنها العقل الإلكتروني لا العراف، والعلاقة مع الابنة لا مع الأم، وقتل الولد لا الأب، وعدم إيقاع سفيان أي عقوبة بنفسه، وعدم معرفة مصير سلاف ولا الجنين. وقد جاء التناص فيما يبدو لطرح بعض القضايا الفكرية منها مشكلة القدر والزمن والعلم وتقدم أوربية وتخلّف العرب، ولم يساعد على تقديم تجربة، وبدا تقريرياً ومباشراً.

وثمة أشكال من التناص المتفرع عن قصة أو عن طريقة تُبنى عليه مواقف في المسرحية، ولا تبنى عليه المسرحية كلها، ويمكن تسميته التناص الجزئي، وهو كثير، ومن ذلك على سبيل المثال تكلم مولود في المهد بالحكمة واقتراح الحلول أمام السلطان في مسرحية "مرافعات الولد الفصيح" لعبد الكريم برشيد، فهو متفرع عن قصة السيد المسيح عليه السلام الذي كلم الناس وهو في

المهد، وفيها يخاطب أمه فيقول: "سمعتك تتحدثين عن الناس في بلدي، فقلت لا بد أن أكون مثلهم، فتملكني الخوف والقلق، وتساءلت: إلى متى ستبقى يا هبة الله مستريحاً في مهدك الخشبي؟ أيجوز أن تنام أنت ويصحو الناس من حولك؟ هل تعلمين يا أمي بأن هذا المهد هو عدوي الأكبر؟ إنه حصن وسجن، يحركني حتى أبقى ساكناً، يهددني حتى أغفو ولا أصحو، يلاعبنى حتى أنسى جرحي، إنه يمنيني من أن أحتج وأصرخ" ٢٦، ومنه موت الملك في مسرحية "بعد أن يموت الملك" للشاعر صلاح عبد الصبور وإبقاء رجال البلاط موته سرا، ليظلوا قائمين بالحكم، وهم يسعون إلى القبض على زوجته ليجبروها على الرقود إلى جوار جثته، وهي متفرعة عن خبر ورد في "رحلة ابن فضلان" عن رؤيته الناس في وسط آسيا يدفنون المرأة على قيد الحياة مع زوجها الميت، وما ورد في رحلات السنديباد أيضاً من دفن المرأة على قيد الحياة مع زوجها في بعض البلاد التي حط فيها السنديباد، وهاهي ذي أصوات المؤرخ والوزير والقاضي في المسرحية متفقة تعلن عن زعمهم برغبة الملك الميت: "كان يقول/ أبغي الملكة جنبي/ هذا ما سمعته أذني/ تلك هي الكلمات/ هو يبغي الملكة كي ترقد جنبه/ حتم عندئذ أن تأتي الملكة/ نرقدها جنب الملك الميت/ مية أم حية" ٢٧. ومن ذلك أيضاً الصداقة بين الرجل وعازف الناي في مسرحية "تحولات عازف الناي" ٢٨ وعيشهما معا في سفح الجبل حياة نقية قائمة على التأمل والتوحد ثم نزولهما إلى المدينة واصطدامهما بالفحش فيها والقمع، وعودتهما سريعاً إلى الجبل،

كبير منه، لا بمجرد كلمة أو جملة أو عبارة، ومنه مسرحية "سهرة مع أبي خليل قباني"، وفيها يقيم سعد الله ونوس تناسبا استشهاديا مباشرا مع مسرحية "غانم بن أيوب وقوت القلوب" للقباني، فيضعها في إطار من عصر القباني ليصور حياته وجهده لتأسيس مسرح في دمشق، وكفاح العرب للاستقلال عن الحكم التركي، فيعرض مشاهد من مسرحية "غانم بن أيوب وقوت القلوب" في تضاعيف عرضه جوانب من حياة القباني وحياة مجتمعه، فتتداخل فصول مسرحية القباني مع فصول مسرحية ونوس، وتقوم المسرحية على تقسيم خشبة المسرح إلى قسمين، العمق والمقدمة، وفي العمق يمثل القباني مسرحيته التي تنتهي بزواج غانم من قوت القلوب، وزواج الخليفة من أخت غانم، وفي المقدمة يقدم ونوس مسرحيته وفيها يظهر القباني وفرقة وهو يدرّبها على العرض، وتنتهي بإصدار الباب العالي في الأستانة أمرا بإغلاق المسرح. وساعد هذا التناسب على تقديم فهمين للتاريخ، أحدهما للماضي البعيد، يتمثل في تصور الحاكم فاعلا في الواقع، فالخليفة هو الذي يقرر في النهاية المصير، والفهم الآخر للماضي القريب ويتمثل في تصوير الباب العالي يغلق مسرح القباني في دمشق، وغايته تنبيه الوعي والتحرير، فالتناسب تقنية ضرورية لتحقيق رؤية المسرحية. ولم يعرض ونوس في مسرحيته فصول مسرحية القباني كاملة، بل اختار منها ما هو ضروري، وقدمها في تداخل مع فصول مسرحيته، ومن الأشعار في مسرحية غانم أبيات ينسدها هارون الرشيد مطلعها ٣٠:

وهذا الموقف يقوم على تناسب متفرع عن قصة جلجاميش أو عن قصة حي بن يقظان وصديقه أسال، وقد عمل جلجاميش مع أنكيكو على محاربة الشر، كما غادر حي بن يقظان جزيرته المعزولة مع صديقه أسال إلى جزيرة أخرى مأهولة، ثم سرعان ما هجرها وعاد إلى جزيرته. ومنه أيضا في المسرحية نفسها اطمئنان الرجل إلى عازف الناي وارتياحه إلى عزفه فهو يتناسب مع أسطورة أورفيوس ٢٩ وكانت الوحوش تنس إلى عزفه وتأمين، ويتناسب أيضا مع استعمال الشاعر الناي للدفاع عن حبيبته الهاربة من رجال البلاط الذين يريدون لها الرقود إلى جوار جثة الملك الميت، في مسرحية "بعد أن يهوت الملك".

إن التناسب الكلي مع الطريقة في المسرح العربي قليل، ووكأن يميل في بعض أمثله إلى توضيح التناسب والإشارة إليه بصورة ما، حرصا من الكاتب على الوصول إلى المتلقي، وهو ما يقلل من قيمة هذا التناسب، ويجعله واضحا، باستثناء التناسب في مسرحية "سليمان الحلبي"، ويبدو التناسب الجزئي المتفرع عن طريقة كثيرا في المسرح العربي، وهو يغني النص، ويمنحه بعدا إنسانيا.

النوع الثالث: التناسب الاستشهادي المباشر Intertextualité

والنوع الثالث هو التناسب الاستشهادي، أي الاستشهاد بنص بصورة واضحة، بالتنصيص أو من غير تنصيص Citation، أو بالتلميح L'Allusion، وفق رأي جينيت، وقد جعله هذا البحث في نوعين، كلي وجزئي، وفي التناسب الكلي يستشهد الكاتب بالنص كاملا، أو بجزء

هلمنا إلى قوت وقولا لقبرها
سقتك الغوادي مربعا ثم مربعا
فيا قبر كيف وارىت حسنها
سأسقيك من عيني بكل دقيقة
وغادرت قلباً هام حتى تصدعا

مذاب فؤاد بالفراق تقطعا
ومن الحوار المقطع الآتي، وفيه يعزّي
جعفر هرون الرشيد، فيقول ٣١:
"جعفر: يا ذا الجلال، ومعدن الجود
والأفضال، قلبك أشد من المصائب،
وفكرك لا تؤثر في صفائه النوائب،
هناك شؤون عاجلة وتديرها لا يتم إلا
بهمتك العالية، عامل مصر لم يرسل
الخزنة، وابن سليمان يرتكب المظالم في
البصرة، وأصحاب الحاجات يتزاحمون
على باب الديوان، منذ خروجك للصيد
والسلوان .

هارون: قل لمسرور أن يذبحهم جميعاً،
عامل مصر، وعامل البصرة، وأصحاب
الحاجات وفوقهم جعفر الوزير، فامض
من قدامي، واتركني لأحزاني".

ويبدو التناص في المسرحية عضوياً،
أدى وظيفته، وهو تناص إراديّ قصد
إليه المؤلف، وكان تناصاً حوارياً، إذ فكك
ونوس مسرحية القباني، واختار منها،
وأعاد تركيبها، ليضعها في إطار العصر
 والمرحلة التاريخية، كما قدم فهماً لحياة
القباني وعصره، ربطه بحركة التحرر
العربي من الحكم التركي.

ويقيم صلاح عبد الصبور في مسرحيته
"ليلي والمجنون" تناصاً استشهادياً مباشراً
مع مسرحية أحمد شوقي "مجنون ليلي"،
وهو تناص حوار، إذ فكك مسرحية
شوقي، ويختار منها بعض المواقف، ويعيد

تركيبها، ويضعها في إطار عصر آخر،
ليطرح فكرة مختلفة، فهو يصور مجموعة
من الشباب المثقف في مصر في العهد
الملكي قبل ثورة عام ١٩٥٢ إبّان هيمنة
إنكلترة، ويعمل هؤلاء الشبان في تحرير
صحفية وطنية لا تلقى الانتشار، وهو
ما يجعلهم يشعرون باليأس، ويختلفون
فيما بينهم، ويقترح مدير التحرير أن
يقوموا بتمثيل مسرحية "مجنون ليلي"،
لعل الحب يجمع بينهم، وتقوم ليلي بدور
ليلي، وسعيد بدور قيس، وحسان بدور
ورد زوج ليلي، وينضم إليهم حسام، وقد
خرج من السجن حديثاً، ثم يفاجأ حسان
بتجسسه عليهم، فهو متعاون مع السلطة،
ويهمضي إلى شقته ليقتله، فيفاجأ بوجود
ليلي عنده، ويطلق عليه النار، ولكنه يهرب
فيخطئه، ويلحق به حسان، ويصل سعيد
إلى بيت حسام متأخراً، فتعترف له ليلي
بأنها منحت جسدها لحسام، ويغمر
على سعيد الذي أحبها وهو يمثل معها
دور قيس، ويرجع حسام بعد أن يلقي
القبض على حسان، فيرى ليلي تحاول
إنعاش سعيد فيركله بقدمه، ويضربه
سعيد يضربه على رأسه بتمثال صغير،
وينتهي به الأمر في السجن مع حسان،
ويرقد حسام في المستشفى. إن ليلي
التي أحبت قيس حباً عفيفاً وظلت وفية
لحبه، وماتت عذراء، عند شوقي، تقابلها
ليلي التي تحمل الاسم نفسه، ولكنها
كانت على علاقة من قبل مع حسام،
وتحب سعيداً الذي يمثل معها دور قيس،
ولكنها تخونه، وتمارس العلاقة ثانية مع
حسام، وإذا كان ورد عند شوقي قد مثل
النيل والفروسية، إذ لم يمس ليلي وسمح
لقيس أن يلتقيها، مقدرًا حبها لقيس،
فحسام كان على علاقة معها قبل أن

يكن متكلفاً. فهو يقيم تناصاً استشهادياً
عندما يدعو الأستاذ أعضاء الفرقة إلى
تمثيل مشهد لقاء ليلى بقيس بعد زواجها
لتقول له ٣٢:

أحقاً حبيب القلب أنت بجانبني
أحلم سري أم نحن منتبهان
أبعد تراب المهدي من أرض عامر

بأرض ثقيف نحن مغتريان
وفي مقطع آخر يتضمن عشرة أبيات
يناجي فيها سعيد ليلى بتوجيه من
الأستاذ في أثناء التدريب على العرض،
ولكن سعيداً لا يجيد إلقاء الأبيات، بل
يلقيها بفتور، دلالة منه على عجزه،
بسبب القمع والقهر، ومنها قوله ٣٣:

تعالني نعيش ياليلي في ظل قفزة
من اليد لم تنقل بها قدمان
تتعالني إلى ذكر الصبا وجنونه
وأحلام عيش من دد وأمان
فكم قبلة يا ليل في ميعة الصبا

وقبل الهوى ليست بذات معان
أخذنا وأعطينا إذ البهم ترتعي

وإذ نحن خلف البهم مستتران
وقد اختار عبد الصبور أبياتاً ذات توهج،
ليكشف من خلالها عن ضعف سعيد،
ويؤكد غياب الحب في عصر يكون فيه
القمع والفقر والظلم. إن التناص لم يثقل
العمل، بل أغناه ومنحه قيمته، ولا يمكن
تصور المسرحية من غيره، فمن دونه
لا تعني سوى القمع والفساد والخيانة
والعهر، وهي مجرد قصة مثل قصص
كثيرة، ولكن التناص أكد الحاجة إلى
الحب، فهو الحل والخلاص، وغيابه أو
إخفاقه يعني الهزيمة.

يسجن، وجدّد صلته بها بعد السجن،
ونال من جسدها، وركل سعيداً حبيبها،
وهم بإطلاق النار عليه. وإذا كان مجتمع
نجد عند شوقي في العهد الأموي مجتمع
حب وطهر، فإن مجتمع القاهرة عند عبد
الصبور في عهد هيمنة إنكلترة مجتمع
خيانة وفساد وقهر. وإذا كان قيس عند
شوقي مندفعاً بحب عميق نحو ليلى، فإن
سعيداً عاجز عن حبها، وهو واقع تحت
تأثير الماضي، فقد تزوجت أمه بعد موت
أبيه من رجل كان يمارس معها الجنس
بعنف، وسعيد شاعر رقيق، مثل قيس،
وهو يؤمن بأن الخلاص في الكلمة،
ولكنه لا يستطع فعل شيء. والأستاذ
عند عبد الصبور هو صوته، ويشبه
ابن عوف عند شوقي، فقد سعى عند
عامر والد ليلى ليقنعه بتزويجها بقيس،
وكان ينتصر للحب، ولكنه أخفق، وكذلك
كان نظيره الأستاذ، فقد دعا أعضاء
المجموعة إلى تمثيل مسرحية "مجنون
ليلى" لعلهم يمتلكون الحب من خلال
التمثيل فأخفق أيضاً. وهكذا أحدث عبد
الصبور تناصاً استشهادياً واضحاً، وهو
تناص حوارى، فكك من خلاله مسرحية
شوقي، ووضعها في إطار العصر، ولم
يكن تناصاً للزينة، بل كان مبرراً، وما
هو بعودة إلى الماضي، إنما هو بحث
عن الحب بمعناه النقي، الذي هو قيمة
إنسانية عليا، هو بحث عن الفروسية
والنبل، ولكن لا يمكن للحب أن يعيش
في زمن الفساد. ومن ناحية كمية كان
التناص مع مسرحية شوقي في موضعين
فحسب، ولم يتجاوز عدد أبياته اثني
عشر بيتاً في الموضع الأول، وستة أبيات
في الموضع الثاني، مما يعني أن التناص
كمياً كان قليلاً، ولم يرهق المسرحية، ولم

ويقيم عبد الفتاح قلعه جي تناصاً حرفياً
كلياً مباشراً مع التراث الشعبي، في
مسرحيته: "عرس حلبي"، فيأتي بهقاطع
كاملة من نصوص شعبية، وتدور حوادث
المسرحية في حلب أو آخر الحكم التركي،
وما كان من حرب سفر برلك ثم شفق
أحرار الشام، وهي تحكي قصة خطبة
ليلى إلى حسن وزواجه منها، وما كان من
القبض عليه بسبب عرضه مشهداً في
خيال الظل يصور فيه اغتيال السلطان،
وسوقه بعد ذلك إلى الحرب، وما كان
من جوع، ثم عودته بعد أربع سنين، لثقام
الأفراح بانتهاء العهد التركي، وتأكيد
صمود المدينة وانتصارها. والمسرحية
حافلة بالتناص مع أشكال كثيرة من
جوانب التراث الشعبي، كالحكايات
وخيال الظل والشذائيات والمواويل
والهناهين والأغنيات والأدوار والرقص
والغناء وأفراح الأعراس والمولوية والأذان
وحياة المجذوبين والسقائين وأصحاب
الطرق، وتستمر المسرحية حتى الختام
في التناص. وتبدو النصوص على كثرتها
وتنوعها ذات وحدة، فهي نصوص التراث
الشعبي في بيئة واحدة، ولا تنافر بينها،
وهي متعلقة بالحالة والموقف، ومرافقة
للحدث والشخصية، ومرتبطة بهما،
ومساعدة على تصوير البيئة، ففي
ليلة العرس ينشد أحد المنشدين موالاً
للعرس يقول في مطلعته ٣٤:

كوكب جمالك على الأقمار تتنهنا
ورياح نجمك بأعلى الجو تتنهنا
أنت العلى نلتها بالعز تتنهنا
يا ماجداً بالملك يا مالكاً المجد
يا بحر طامي على كل الخلايق مجد

ربي يديم الفرح بديار أهل المجد
وريته مبارك وتعيش بخير وتنهنا
ويساق حسن إلى حرب سفر برلك فتغني
زوجته ليلي ٣٥:

مرمر زماني يا زماني مرممر

مرمرتني لا بد ما تتمرمر

ويرجع حسن من حرب سفر برلك سالماً
فيسمع صوت المنشدين ينشدون ٣٦:

يا رب يا عالي

شوف عبدك

وجبرته آه

برضاك شملته

وشلون أنا

وانت على بالي

حتى السمك بالمي

يشهد على حالي

وهذا التناص مع التراث الشعبي، ووضع
في سياق الاجتماعي والتاريخي من
خلال النص والقصة والحبكة، يكسب
المسرحية بعداً شعبياً، ويمنحها القدرة
على تحقيق مفهوم التأصيل، بخلق
مسرح عربي، ينبع في شكله ومضمونه،
في تقاناته وعناصره، من واقع الشعب
العربي، ومن تاريخه وعاداته وتقاليده،
وهذه إحدى وظائف التناص إذا ما تم
تحقيقه بصورة عضوية تجعله ملتصقاً
ببنية النص بوصفه عنصراً من عناصره
لا يمكن الاستغناء عنه.

وهذا ما سعى إليه المؤلف، وأكدته
في مقدمته لمسرحيته مما يدل على
أنه صاحب مشروع مسرحي، يرى
التجريب فيه ما يزال مفتوحاً، ولا يزعم

أنه ثمة صيغة نهائية، مما يدل على وعي مسرحي، وقدرة على فهم معنى التأسيس لمسرح عربي، الذي يعني عملية مستمرة، ورؤى متجددة، فهو يقول في المقدمة ٣٧: "ما زلنا نتابع رحلة الخلاص من الغربة المسرحية والبحث عن مسرح عربي أصيل بخطوات عملية تتمثل في إظهار نصوص مسرحية تجلو مشروعا آخر في المسرح العربي، تتحدد ضوابطه من خلال تحليل وتفكيك بعض النصوص التراثية وألوان من الحياة العربية وإعادة تركيبها بعيدا عن التصورات المسبقة التي تفرضها تقنيات المسرح الأرسطي أو المضاد غير أرسطي، متوخين الوصول إلى تصور غير نهائي لمسرح عربي يساهم في تأسيس نظرية ثقافية عربية معاصرة".

ومن المسرحيات التي أقامت تناسبا موسعا مع التراث الشعبي مسرحية "المخاض" للشاعر ممدوح عدوان، وهي تتحدث عن تمرّد شاهين على الإقطاع في قرية سيغاتا بالساحل السوري بعيد استقلال سورية ١٩٤٦، وتحكي عن قصة بطولاته، وتصوّر إعجاب الفلاحين به إعجابا انفعاليا مؤقتا، سرعان ما انفضوا عنه، بسبب عسف الدرك وقسوتهم، مما جعله تمرده ينتهي بشنقه، لتصوره تمردا فرديا، لم يقد إلى ثورة، وتقيم المسرحية أشكالا كثيرة من التناسل مع الأغنيات والأهازيج والأمثال والعادات الشعبية، ومن الأغاني التي كان الفلاحون يهزجون بها في أعيادهم مرددين اسم شاهين المقاطع التالية ٣٨:

بالعرب صارت كوفه

وانزل يا بو الجدائل

لا تضرب إلا الموزر

ضرب الخنجر ما يسايل

يا بو علي يا شاهين

يا الرابط بالتلاتي

قتلت كل الدرك

على مفرق سيغاتي

يا بو علي يا شاهين

يا بو سيف اللماعي

لن هجم ع المخضر

قالا لامراته اطلعي

يا بو علي يا شاهين

يا الرابط ع الكروسي

قتلت كل الدرك

ولسه درك طرطوسي

وتعتمد المسرحية على التناسل مع التراث الشعبي اعتمادا كلياً، وكأنها تسعى إلى توثيق ذلك التراث، حتى يمكن عدها وثيقة تسجيلية، ويبدو التناسل فيها إرادياً مقصوداً لذاته، وهي تحقق على الرغم من ذلك وحدة وتماسكاً، وهذا النوع التناسل واضح، ويحقق التواصل مع المتلقي من غير تكلف، ويعني النص المسرحي، ويربطه إلى البيئة المحلية، أو الثقافة بصورة عامة، وجدير أن يعنى به المسرحيون.

النوع الرابع. التناسل الاستشهادي الجزئي

يقوم النوع الرابع من التناسل على الاستشهاد بصورة حرفية أو غير حرفية بجملة أو بيت من الشعر أو آية قرآنية، أو يكون بالتمليح، وهو كثير جداً، ويتعلق بالبنية اللغوية، في الكلمة

وقد يكون التناص بالتلميح، ومنه قول حسان في مسرحية "ليلى والمجنون": "أعرف معنى وجد امرأة هرمه/ تنتظر بقلب ذائب/ أن يرتفع الدلو بعائلها من بئر السلطة، أو أن يتثأب باب السجن عن الولد الغائب" ٤٤، فهو تناص مع قصة يوسف الصديق عليه السلام إذ رماه إخوته في البئر، وقد دخل التناص في هذا المثال في بنية الصورة الفنية، ولذلك فهو جدير أن يدرس في باب الشعر.

ومثل هذا النوع من التناص كثير في الأدب بصورة عامة، ولا سيما الشعر، وقد يكون إراديًا أو غير إرادي، وقد يكون متلاحما مع الموقف والشخصية، وقد يكون لمجرد الزينة.

النوع الخامس. التناص الموازي Paratexte

والتناص الموازي هو التناص مع العنوان أو التعليقات أو الشروح، ومن التناص مع العنوان: "الحداد يليق بأنثيغونا"، فهو يتناص مع "أنثيغونا" لسوفوكليس، ومع "الحداد يليق بالكترا" ليوجين أونيل، و"أوديب مأساة عصرية"، يتناص مع "أوديب الملك" لسوفوكليس، و"تحولات عازف الناي" يتناص مع "كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل" لأدونيس، و"العشاق لا يفشلون" لفرحان بلبل يتناص مع "خاب سعي العشاق" لشكسبير، و"يا طالع الشجرة" للحكيم، يتناص مع مطلع أغنية شعبية، والأمثلة عليه كثيرة.

وليس التناص مع العنوان حلية أو زينة، ولا تلاعباً بالألفاظ، فهو مثلاً عند شوقي "مجنون ليلى"، ويعنى أن "قيس"

والجملة والعبارة، ولا يتعلق بالبنية الكلية المسرحية، وقد حظي هذا النوع بكثير من الدراسات في الشعر، وهو المجال المناسب للتوسع في درسه، ومن الممكن الإشارة السريعة إلى بعض أمثله في المسرح، من غير توسع، ومنها أقوال كثيرة يلقيها هملت عدوان وهو يدخل على عمه وضيئه فور تبرأس، في مسرحية "هملت يستيقظ متأخراً"، ومنها: "جعلتم بيت أبي مغارة للصوص يا أبناء الأفاعي، حولتم بيت أبي إلى مغارة للصوص والتجار والخونة والأعداء، حولتم بيت أبي إلى وكر للدعارة والتجارة والخيانة.... لقد جئت لألقي على الأرض نارا .." ٣٩ وهو تناص مباشر مع مواقف عدة للسيد المسيح عليه السلام، فقد ورد في إنجيل متي ٤٠: "وَدَخَلَ يَسُوعُ إِلَى هَيْكَلِ اللَّهِ وَأَخْرَجَ جَمِيعَ الَّذِينَ كَانُوا يَبِيعُونَ وَيَشْتَرُونَ فِي الْهَيْكَلِ، وَقَلَبَ مَوَازِدَ الصُّبَّارِفَةِ وَكُرَاسِي بَاغَةِ الْحَمَامِ، وَقَالَ لَهُمْ: «مَكْتُوبٌ: يَبْنِي بَيْتَ الصَّلَاةِ يُدْعَى، وَأَنْتُمْ جَعَلْتُمُوهُ مَغَارَةً لِّصُوصٍ» وجاء فيه أيضاً ٤١: «لَا تَطْنُوا أَنِّي جِئْتُ لِأَلْقِي سَلَامًا عَلَى الْأَرْضِ، مَا جِئْتُ لِأَلْقِي سَلَامًا بَلْ سَيفًا». وَمِنْهُ أَيْضًا قَوْلُ الرَّجُلِ فِي مَسْرَحِيَّةِ "تحولات عازف الناي" ٤٢: "أنا لا أعبد الشمس، ولا أعبد شخصاً، كما يفعل كثيرون، أنا أعبد خالق الأشياء والأشخاص والسماء والشمس، ولكن الشمس تأسرني في كل شروق وغروب، والشروق يأسرني أكثر"، وهذا القول يتناص مباشرة مع قول المولى عز وجل في القرآن الكريم ٤٣: "وَمِنْ آيَاتِهِ اللَّيْلُ وَالنَّهَارُ وَالشَّمْسُ وَالْقَمَرُ لَا تَسْجُدُوا لِلشَّمْسِ وَلَا لِلْقَمَرِ وَاسْجُدُوا لِلَّهِ الَّذِي خَلَقَهُنَّ إِنْ كُنْتُمْ تَعْبُدُونَ".

مضاف إلى "ليلي"، فهو جزء منها وهي جزء منه، وكل منهما ملتصق بالآخر ولا ينفصل عنه، فهو منسوب إليها، وكأنها هي الكل وهو الجزء، وهكذا كانا في المسرحية، وهكذا كانا في حبهما في قصة مجنون ليلي، في حين كان العنوان: "ليلي والمجنون" عند صلاح عبد الصبور، وقد فصلت بينهما الواو، فليس بينهما اتصال، وإنما علاقة ما، ليست علاقة اللصوق والاتصال، وإنما هي علاقة التبعية والعطف، وكذلك كانت العلاقة بين ليلي وسعيد في المسرحية، وكان سعيد عاجزا عن حب ليلي والاتصال بها، وقد فصل بينهما حسام، وفصل بينهما الفساد، وهذا هو واقع العلاقة بصورة عامة بين الرجل والمرأة كما أراد أن يصوره صلاح عبد الصبور في مصر إبان عهد الاحتلال الإنكليزي، أو ربما في عهود تالية، وبذلك يبدو التناص في العنوان ذا قيمة، إذا أحسن توظيفه.

وقد وضع معظم الكتاب المسرحيين مقدمات لمسرحياتهم، أو تعليقات، عبّروا فيها عن رؤيتهم للمسرح، فقد وضع عبد الصبور تذييلاً لمسرحيته "مأساة الحلاج" ٤٥ عرف فيه بحياة الحلاج وتحدث عن تأثره بمقالة لماسينيون عن الحلاج، وركز على البعد الاجتماعي في حياة الحلاج، وتحدث عن التفاعلات التي كتب بها المسرحية، وأكد أن المسرح بدأ شعرياً وسيعود شعرياً، وكتب تذييلاً طويلاً على مسرحيته "مسافر ليل" ٤٦ تحدث فيه عن رغبته في إخراجها بأسلوب هزلي ليجعل المتفرج يضحك وهو يرى المواقف المأسوية، وهو لا يريد تقديم شخصيات وإنما مجرد نماذج بشرية، ثم يتحدث عن التفعيلات التي

اختارها للمسرحية، وعن الفرق بين المسرح والشعر، ويتحدث عن المسرحية الشعرية وكبار كتابها، ويدل التذييلان على حرص الشاعر على الوصول إلى المتلقي، ووعيه لطبيعة عمله وإدراكه لدوره في الكتابة للمسرح، ورغبته في تطوير المسرحية الشعرية. ووضع سعد الله ونوس مقدمات لمعظم مسرحياته يوضح فيها وجهة نظره في موضوع المسرحية وفي مفهوم المسرح وفي الإخراج، ومنه المقدمة لمسرحيته: "سهرة مع أبي خليل القباني"، ويقول في ختام هذه المقدمة ٤٧: "هناك إمكانيات عديدة لتقديم فصل الولاية في هذه المسرحية، والأسلوب الذي اتبعته في خروج الممثل ودخوله ليس إلا اقتراحاً أولياً، والتقييد به غير ضروري". ووضع عز الدين المدني مقدمة طويلة لمسرحيته "الزنج" وفيها يحتج بأنه يريد تقديم مسرح عربي جديد، يسميه الديوان المسرحي، وهو يريد كما يصرح ٤٨ أن يكون حفلة فنية جماهيرية بما في كلمة حفلة من دلالات شتى، في اللغة وهي التجمع والاحتشاد، في الناس وهي الإمتاع الذي يوقظ الحواس... إن الزنج ليست مسرحية فقط، بل هي تضافر بين المسرح والموسيقى، وتناصر بين التمثيل والنحت، وتيا من بين المنظور والمسموع والمنطوق". وتبدو بعض تلك المقدمات فضلة ولا قيمة لها، ولعل مرجعها إلى حرص الكاتب على الوصول إلى المتلقي.

النوع السادس. النصية الواسفة: Métatextualité

وهي الشروح والتعليقات على النص ٤٩، وتتمثل في توجيهات الإخراج ووصف الأثاث والأزياء والمناظر، خارج الحوار،

وهي الشروح والتعليقات على النص ٤٩، وتتمثل في توجيهات الإخراج ووصف الأثاث والأزياء والمناظر، خارج الحوار،

في هذا المقهى" ٥١، وقد تحقق هذا من خلال فكرة المسرح داخل المسرح، ويريد ونوس منه تقديم مستوى متخلف من الوعي يتمثل في رواد المقهى، ليحقق مستوى ناضجاً من الوعي لدى جمهور المتلقين.

كما تتمثل التناسية الواصفة أيضاً في تعليقات الراوي في المسرح الحديث، وذلك بقطع العرض، وتدخله المباشر، ليخاطب الجمهور، معلقاً على الحدث، أو ملخصاً لحوادث جرت، كي يوقظ الجمهور، وينبهه، ويقطع عليه الاستغراق في العرض والاندماج به، ويحقق مفهوم التغريب، وكسر الجدار الرابع، ليحقق الهدف التعليمي من المسرحية، وهو ما لجأ إليه ونوس في مسرحية "سهرة مع أبي خليل القباني"، ولاسيما في مشهد الولاة، وفيه يكثر القطع وتدخل المنسادي، ومنه توجهه إلى الجمهور بقوله ٥٢: انتبهوا يا سادة يا كرام، فحكاية الولاة تهكم في كل عصر وأوان، وهنا تتحقق أعلى درجات كسر الإيهام وتأكيد مفهوم المسرح التحريضي، وهو ما قصد إليه ونوس من التناص، مما يعني أن التناص كان عضواً أدى وظيفته.

ولجأ إلى التناسية الواصفة ممدوح عدوان في "همتت يستيقظ متأخراً"، ليحدث التغريب ويحقق مفهوم المسرح التحريضي، ومنه وقوف هوراشيو في مقدمة المسرح وبمواجهة الجمهور في نهاية المشهد الافتتاحي بعد مقتل هملت ليقدّم منولوجاً طويلاً يعلّق فيه على مقتل هملت، ومنه قوله ٥٣: "إن كانوا فعلوا هذا بالعود الرطب، فماذا يكون أمر العيدان اليابسة، أعدموا هملت، شنقوه، قتلوه

وهذا النوع كثير في المسرح، ومنه توضيحات طويلة وكثيرة يقدمها علي عقللة عرسان في "تحولات عازف الناي" يصف فيها المشهد بلغة شعرية، ومنها ٥٠: "الرجل على مقربة من الماء، شاحب الوجه، يتدثر بجلد الخروف، جسمه يرتعش، وهو في شبه غياب عما حوله، وعلى مقربة منه خنجر ملقى، وطعام كأنما وضع حديثاً، ولكن أحداً لم يمسسه، والسكون يخيم على المكان، صوت عصافير يترامى من بعيد ونسمة تحرك بعض الأوراق، وترسل حفيفاً خفيفاً، الوقت مساء، والظلال تتراخي مديدة، صوت يتلاشى مع الحفيف ثم يتمايز عنه، فيه شيء انسياب أفغواني فوق أوراق وخلايا جافة، ويرافق ظهوره تكوين في فضاء المكان ترسمه الألوان، ولا يراه الرجل، في حين يراه المشاهد"، وقد كثرت في المسرحية مثل هذه المقاطع الوصفية وطالت، وتحولت إلى ما يشبه السيناريو، وكأن الكاتب يترجمه إلى قارئ للنص المسرحي، ويتوقع ألا يتاح لنصه العرض.

وتتمثل التناسية الواصفة أيضاً في تعليقات الممثلين على النص المسرحي نفسه، أو تعليقات جمهور النظارة، وتدخلهم في أثناء العرض، ومنه تعليقات رواد المقهى في مسرحية "مغامرة رأس المملوك جابر" على سرد الحكواتي وضجرهم منه ومطالبتهم إياه بأن يحكي لهم عن الانتصارات، وإعجابهم بذكاء المملوك جابر واستنكارهم قطع رأسه، كقول أحدهم: "ما هذه الحكاية؟ يأتي الواحد هنا ليفرّج كربه، ويسرّي عن نفسه، لا ليكتتب ويحزن، إذا لم تبدأ سيرة الظاهر غداً فلن أسهر بعد الآن

عن النص، ومن غيره تختل وظيفته النص وتتغير بنيته، وهو شرط لا يحكمه كم ولا نوع ولا شكل، إنما يحكمه الفن.

وتفتح دراسة التناص أو التناصية intertextuality أمام المتلقي أفقاً واسعاً للقراءة والتأويل، وتستثير قواه المعرفية وحساسيته الفنية، فيستدعي ما يشاء من نصوص يجد بينها وبين النص علاقة ما، هي علاقة القراءة والتذوق والتعمق، لا علاقة التأثير والتأثير، ولا علاقة السرقة، وبذلك تصبح القراءة حرة، تتعامل مع النص وتربطه بما تشاء من نصوص سابقة أو معاصرة، ويرى بعض النقاد أنه من الممكن أن يقيم القارئ تناسلاً مع نصوص لاحقة على النص، مما يعني أن التناص هو فعل قراءة في المقام الأول، وليس المقصود بالنص النص المسرحي أو النص المطبوع فحسب، بل المقصود أي شكل من أشكال الخطاب discourse، ولذلك يبدو التناص أفق حرية للكاتب والمتلقي، ولكن لا بد من التأكيد أن قيمته ليست فيه، وإنما في حسن توظيفه، كتابة ونقداً.

ولذلك لا بد من وجود ظواهر سلبية في التناص، ومنها التراكم، على نحو ما جاء في مسرحية: "ديوان الزنج" لعز الدين المدني، إذ أورد في موضع واحد ثلاث صفحات ونصف الصفحة عن خبر الزنج منقولة عن الطبري، ٥٤ ثم أورد قصيدتين مشهورتين لأبي العتاهية عن الفقر والغلاء في بغداد وأتبعها بثلاث قصائد تصور اجتياح الزنج لبغداد، لابن الرومي وأبي العلاء المعري ويعني بن خالد ٥٥، ويحتج المؤلف في مقدمة المسرحية بأنه يسعى إلى تقديم مسرح عربي جديد يريده

في مبارزة مغشوشة، أو على مقصلة، خنقوه في الأقبية، أو ذوبوه بالأسيد، إن كانوا فعلوا هذا بالعود الرطب، فماذا يكون أمر العيدان اليابسة؟، ويسترسل في منولوج طويل، ومما لاشك فيه أن غايته التحريض، وكسر الإيهام، وتحقيق التواصل المباشر مع الجمهور، ولكن الحوار يشرح الواضح، وغلب فيه الهدف الفكري على الوسيلة الفنية، وبدا التناص الواصف في المسرحية مباشراً ولا يخلو من نشوز. وبذلك يبدو التناص الواصف تقنية فنية حساسة ليس من السهل التعامل معها، وإن كانت مغرية، ولا سيما في المسرح الحديث.

القيمة الفنية للتناص:

ويبدو التناص بأنواعه المختلفة واحداً، فقد تتحقق في النص الواحد عدة أنواع من التناص، مما يؤكد أن التناص واحد، وما التقسيم إلى أنواع إلا للدرس، ومما يؤكد أيضاً أن التناص ظاهرة أدبية، لا يمكن إغفالها، ولا بد من درسها. ويربط التناص النص الأدبي بأفاق مختلفة، محلية، إن كان مع التراث الشعبي، وعربية إن كان مع الأدب العربي، وعالمية إن كان مع الآداب العالمية، أو الأساطير الإنسانية، ويساعد على تأصيل المسرح، وربطه بالمجتمع، كما يعطي النص الأدبي عمقا ثقافيا وفنياً، ويغني خبرة المتلقي، ويستثير لديه قيماً معرفية وفنية، تنعكس على النص، فيتلقاه بعمق وبأفق واسع، ويساعده على التفاعل معه، هذا كله بشرط أن تكون المواد الداخلة في النص من نص آخر، وهي المتناص، جزءاً لا يتجزأ من النص، متلاحماً مع سائر عناصره ومتحداً بها، ولا يمكن فصله

في الفصل الثالث يظهر فيه بعض تلامذة رفاعه، وفيهم فرغلي وأبو السعود وصالح مجدي، وهم في غرفة في المدرسة، ويخبرهم أبو السعود أن رفاعه قد كلفه بإعداد دراسة عن تعليم البنات، ولكنه لم يتمكن من إنجازها، ويجيبه صالح مجدي بأن الدراسة جاهزة، وما عليه إلا أن ينقل من كتاب رفاعه نفسه، ثم يأخذ أحدهم في قراءة مواضع من أحد كتبه تبلغ نحو الصفحتين، ٦٠ ومن السليبيات أخيراً الغرابية وصعوبة التوصيل، ومن أمثله مسرحية "هملت يستيقظ متأخراً"، فجوها أوريبي، وأسماء الشخصيات أعجمية، وسيحسبها المتلقي مترجمة أو مقتبسة أو معدة. ولعل في هذا ما يؤكد أن القيمة ليست في التناص أياً كان شكله، إنما في توظيفه وحسن التعامل معه.

إن قيمة التناص تكمن في قدرته على أداء وظيفته، وتلاحمه مع النص، وارتباطه بسائر عناصره ارتباطاً عضوياً، أي أن يكون نفسه عنصراً مكوناً من عناصر النص، فلا يبدو ناتئاً كأنه حلية أو زينة لغوية، أو شاهداً داعماً للفكرة أو استطراداً أو حشواً، ويؤكد ذلك كله مثل من مسرحية "مجنون ليلي" وفيها يظهر مغن عجوز ضرير ليغني مقطعاً من أغنية شعبية في مقهى شعبي حيث يلتقي سعيد وزياد وحسام، يقول فيها المغني ٦١:

والله إن سعدني زمني لا سكنك يا مصر
وابني لي فيكي جنية فوق الجنية قصر
واجيب منادي ينادي كل يوم العصر
دي مصر جنة هنية للي يسكنها
والي بنى مصر كان في الأصل حلواني
يا ليلى يا عيني

"أن يكون حفلة فنية جماهيرية قوامها الاستطراد" ٥٦، وقد يقوم التناص على ثقافة غربية غير منسجمة مع البناء العام للمسرحية ولا مع رؤيتها، ومنه التناص مع إليوت في مسرحية "ليلي والمجنون"، حيث تمر نسوة أمام سعيد فيعلق قائلاً: "النسوة يرحن يجئن، يذكرن مايكل أنجلو" ٥٧، ثم يقوم بشرح التعليق، وهو تناص صريح لا يتناسب مع جو المسرحية الذي هو الثقافة العربية، وقد يكون في التناص شيء من النشور وعدم الانسجام، ومنه التناص في مسرحية "هملت يستيقظ متأخراً"، مع مثل يقول: "الغنمة إذا وقعت كثرت سكاكينها" ٥٨، والمثل شعبي عربي لا ينسجم وقصة هملت، وهي قصة أوربية، ولعل الكاتب أراد ربط المسرحية بالواقع، وتقريبها من المتلقين.

ومن سليات التناص الافتعال وهو ما يظهر في مسرحية "رفاعة الطهطاوي أو بشير التقدم" لمؤلفها نعمان عاشور، حين يطلب رفاعه من ولده أن يقرأ عليه بعض أقوال كان قد دونها رفاعه نفسه من قبل، فيأخذ علي فهمي في قراءة بضعة أسطر، منها ٥٩: "التربية هي فن تنمية الأعضاء الحسية والعقلية، وطريقة تهذيب النوع البشري ذكرنا كان أو أنثى، وهي تتم على طبق أصول معلومة بالنسبة للأفراد... وحسن التربية مقصدها النهوض بالهيئة الاجتماعية لأنها مكونة من هؤلاء الأفراد... فالأمة التي حسنت تربية بنينا هي الأمة السعيدة التي يرقى بها الوطن ويتبوأ مكانته السامية..."، ويتخلل هذا التناص تعليقات بكلمة أو كلمتين من رفاعه يعلق فيها على كلامه هو نفسه الذي يقرؤه عليه ولده. ويشبهها أيضاً في الافتعال والحشو مشهد آخر

في النص، أو استطرادات، مما يعني أن النص مفتوح على قراءات لا حدود لها. خاتمة:

وبعد، فقد كانت الغاية من هذا البحث اختبار منهج محدد، وهو التناص، وفق فهم جينيت، وتم تطبيقه على بضع مسرحيات، مع تعديلات بسيطة في التقسيم فقط، مع الاعتقاد بوحدة التناص، والعمل وفق فهم جينيت لا يعني التقليد، بل يعني الأخذ بخبرة ثقافية ناضجة متكاملة، وهي ملك الإنسانية، وهي نتاج جهود كثيرة متطورة في درس التناص، وليست جهداً فردياً، وقد تبين أن فهم جينيت للتناص فهم عملي مفيد، وهو الأكثر مناسبة للنقد المسرحي.

ولتأكيد شرعية اعتماد البحث على فهم جيرار جينيت، وتوضيح نضج فهمه للظاهرة واعتداله في درسها، يمكن الإشارة إلى تطرف بلوم H. Bloom ومغالاته في فهم التناص وتفسيره له بعقدة أوديب، إذ يرى أن الأديب، ولاسيما الشاعر، يعاني من سيطرة الأسلاف، ويحس بها يسميه قلق التأثير Anxiety influence، ولذلك يعمد الشاعر إلى تشويه نصوص الشعراء السابقين، بإقامة تناص معهم، يسطو فيه على شعرهم، وكأنه يقتلهم، ليحقق ذاته^{٦٢}.

وفي الواقع يستطيع درس التناص أن يكشف عن أغوار العمل المسرحي، ويمنحه قيمة معرفية وجمالية، ويضع بين يدي الكاتب المسرحي اتجاهات جديدة في التأليف المسرحي، كما يضع بين يدي المتلقي طريقة جديدة للتعامل مع الأدب، تتسم بالانفتاح الثقافي وحرية القراءة، إذ يتيح للمتلقي حرية الفهم والتأويل،

والأغنية لا تتسجم مع المسرحية في شيء، فهي بالعامية، والمسرحية بالفصيحة، ومستواها الشعري لا يتفق والمستوى الشعري للمسرحية، وهي في غنائيتها لا تتفق والتوتر المسرحي، بل تكسر من حدة الصراع، ويؤكد نشوزها وعدم تلاحمها مع عناصر المسرحية أن المغني العجوز نفسه لا يفعل شيئاً ولا يغير في المواقف ولا دور له، ويمكن الاستغناء عنه كما يمكن الاستغناء عن أغنيته، ولطالما أخذ النقاد من قبل على مسرح أحمد شوقي المقاطع الغنائية الطويلة، ويبدو أن المسرح الشعري لم يستطع التخلي عن الغنائية.

إن التناص طاقة إبداعية تغني النص، وتمنحه أبعاداً محلية أو تراثية أو إنسانية، وتوسع من آفاقه، وتكسيه القدرة على التواصل مع المتلقي، والتأثير فيه، فهي تستثير قواه المعرفية وقدراته الفنية، ولكن هذا كله ليس من غاية التناص الأساسية، إنما غايته الأساسية أن يكون اللغة المكونة للنص والعنصر المكون مثله مثل عناصره الأخرى المكونة وإلا كان مجرد حلية.

ودراسة التناص أو التناصية intertextuality هي الأخرى وفي الوقت نفسه طاقة إبداعية لدى المتلقي، وهو يستطيع من خلالها الكشف عن أغوار النص وارتباطه بما قرأه وثقفه سواء من نصوص سابقة على النص أو معاصرة له أو حتى لاحقة له، لأن التناصية ممارسة نقدية حرة، هي إجراء ثقافي، يضيف على النص ظلالاً أو يكشف عن خفايا في بواطنه، سواء أكانت موجودة حقيقة فيه أو غير موجودة، هي تأملات ثقافية

وتقريبه من القراء كتبسيط رسالة الغفران أو تحويل النص من نوع إلى نوع آخر، كتحويل القصة إلى مسرحية أو المسرحية إلى رواية أو تحويل عمل أدبي لغوي إلى شريط سينمائي أو تلفزيوني أو لوحة فنية أو بالعكس.

إن مفهوم التناصّ قابل للتوسيع والإغناء والتطوير، ومما لا شك فيه أنه أوسع من مفهوم السرقات الأدبية.

الحواشي

- ١ ينظر: علوش، د. سعيد، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، سوشيريس، الدار البيضاء، ١٩٨٥، ص ٢١٥
- ٢ علوش، د. سعيد، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، سوشيريس، الدار البيضاء، ١٩٨٥، ص ٢١٥
- ٣ أبو شهاب، رامي، مصطلح السرقات الأدبية والتناص، مجلة علامات في النقد، جدة، المجلد ١٦، الجزء ٦٤، شباط ٢٠٠٨، ص ٢٤٨
- ٤ ينظر: فرطاس، نعيمة، نظرية التناصّ والنقد الجديد جوليا كريستيفا أنموذجاً، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد ٤٣٤ حزيران ٢٠٠٧، ص ٢٧
- ٥ جينيت، جيرار، أطراس، الفصل الأول، تر. المختار الحسيني، مجلة علامات في النقد، جدة، ج ٧٥، سبتمبر، ١٩٩٧، ص ١٨٠
- وينظر: جينيت، جيرار، طروس، دراسات في النصّ والتناصّ، تر: محمد خير

ويساعده على سبر أغوار النص، مستعيناً بما يملك من ثقافة، وكلما كانت ثقافة المتلقي أوسع كانت ممارسته للتناصية أقوى. وقد يلتقي هذا المنهج مع الأدب المقارن، ولكنه يختلف عنه، في أنه يركز على الوسيلة لا الغاية، فليست غايته إثبات التأثير أو التأثير، إنما غايته البحث عن امتدادات فكرية وجمالية للنص في نصوص أخرى.

وإذا كان التناصّ في الأصل ظاهرة أدبية وتقانة فإن دراسة التناصّ أو التناصية intertextuality قد غدت منهجاً نقدياً، ومن الضروري إطلاق هذا المنهج في البحوث الجامعية، والأخذ به، وتطبيقه في مجال الرواية والمسرح، بالإضافة إلى ما حظي به من تطبيق في مجال الشعر.

ومن الممكن فتح آفاق أخرى أوسع وأغنى في درس التناصّ، كدرس مصادره، من أسطورة ودين وتاريخ وأدب وتراث شعبي، ودرس مصادره العربية ومصادره الأجنبية، ودرس الدوافع إلى التناصّ، من تقليد القدماء، أو الثورة عليهم، وفق رأي بلوم H. Bloom، أو قد يكون الدافع التستر وراء التناص للتعبير عن موضوعات وقضايا يصعب التعبير عنها مباشرة لأسباب مختلفة سياسية أو دينية أو اجتماعية أو فنية، أو استسهال التأليف والتسريع به، ودرس وظائف التناصّ كالمساعدة على التوصيل وإغناء العمل بقيم ومفاهيم وأبعاد أدبية وتاريخية وتراثية ومحلية وإنسانية، ويمكن التوسع في درس سلبيات التناصّ، وأنواعه، غير ما قال به جينيت، كالتناص بالترجمة أو التعريب أو التلخيص أو تبسيط النص

- البقاعي، مركز الإنماء الحضاري، حلب ط٢، ٢٠٠٤، ص ٣٥، و ص ١٣٨
- ٦ ينظر: عزام، محمد، النص الغائب: تجليات التناسل في الشعر العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١، ص ٥٤.
- ٧ النقاش، مارون، أرزة لبنان، المطبعة العمومية، بيروت، ١٨٦٩، ص ١٦٢
- ٨ نجم، د. محمد يوسف، المسرحية في الأدب العربي الحديث، دار بيروت، بيروت، ١٩٥٦، ص ٣٦٨
- ٩ نجم، د. محمد يوسف، المسرح العربي: الشيخ أحمد أبو خليل القباني، دار الثقافة، دار بيروت، بيروت، لانا، ص ٧.
- ١٠ المصدر السابق، ص ١٨.
- ١١ شوقي، أحمد، الأعمال الكاملة، المسرحيات، تح. سعد درويش، م. د. عز الدين إسماعيل، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٤، ص ١٨٤.
- ١٢ عبدوان، ممدوح، هملت يستيقظ متأخراً، دار الزاوية، ط. ثانية، ١٩٨٩، ص ٢٤
- ١٣ المصدر السابق، ص ١٨
- ١٤ ونوس، سعد الله، الملك هو الملك، دار ابن رشد، بيروت، ط. الثالثة، ١٩٨٠، ص ١٦
- ١٥ المصدر السابق، ص ٢١
- ١٦ المصدر السابق، ص ٢٤
- ١٧ المصدر السابق، ص ٣١
- ١٨ نجم، د. محمد يوسف، المسرحية في الأدب العربي الحديث، ص ٤١٦ . ٤٢٠
- ١٩ المصدر السابق، ص ٢١٧
- ٢٠ فرج، ألفريد، سليمان الحلبي، دار الكتاب العربي، القاهرة، ط. ثانية ١٩٦٩،
- ص ١٠٨. ١٠٩
- ٢١ شكسبير، هملت، تر. عوض محمد عوض، دار المعارف بمصر، القاهرة، ١٩٧١، ١٠٥ . ١٠٦
- ٢٢ ونوس، سعد الله، حكايا جوقة التماثيل، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٦٥، ص ١٥٤
- ٢٣ عصمت، رياض، الحسداد يليق بآنتيغون، دار المسيرة، بيروت، ١٩٧٨، ص ١١٥
- ٢٤ المصدر السابق، ص ٥٤
- ٢٥ إخلاصي، وليد، أوديب مأساة عصرية، مجلة الحياة المسرحية، وزارة الثقافة، دمشق، العدد ٤ . ٥، ١٩٧٨، ص ٨٣.
- ٢٦ برشيد، عبد الكريم، مرافعات الولد الفصيح، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٨٩، ص ١٤
- ٢٧ عبد الصبور، صلاح، ديوان صلاح عبد الصبور، دار العودة، بيروت، ١٩٧٧، المجلد الثالث، ص ٣٦٤ . ٣٦٥
- ٢٨ عرسان، علي عقلة، تحولات عازف الناي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٩.
- ٢٩ عثمان، سهيل، والأصفر، عبد الرزاق، معجم الأساطير اليونانية والرومانية، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٨٣، ص ١٠٢
- ٣٠ ونوس، سعد الله، سهرة مع أبي خليل القباني، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٧٣، ص ٢٨
- ٣١ المصدر السابق، ص ٢٩.
- ٣٢ عبد الصبور، صلاح، ديوان صلاح عبد الصبور، الجزء الثاني، دار العودة،

- بيروت، ١٩٧٧، ص ٧٣٧
- ٣٣ المصدر السابق، ص ٧٤٥، ٧٤٦
- ٣٤ قلعه جي، عبد الفتاح، عرس حليبي وحكايات من سفر برلك، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٨٤، ص ١١٥
- ٣٥ المصدر السابق، ص ١٥٥
- ٣٦ المصدر السابق، ص ١٨٦
- ٣٧ المرجع السابق، ص ٥
- ٣٨ عـبدوان، مـمدوح، المـخاض، مط. الجمهورية، دمشق، ١٩٦٧، ص ٦٩ . ٧٠ .
- ٣٩ عـبدوان، مـمدوح، هـملت يـستيقظ متأخراً، ص ٢٢ . ٢٣
- ٤٠ الكتاب المقدس، العهد القديم، إنجيل متى، الإصحاح الحادي والعشرون، الآية ١٢ وما بعدها .
- ٤١ المرجع نفسه، الإصحاح العاشر، الآية ٣٤ وما بعدها
- ٤٢ عـرسان، علي عقله، تحولات عازف الناي، ص ١٧٥
- ٤٣ القرآن الكريم، سورة فصلت، الآية ٣٧
- ٤٤ عبد الصبور، صلاح، ديوان صلاح عبد الصبور، الجزء الثاني، ص ٧١١ .
- ٤٥ المصدر السابق، ص ٦٠٥
- ٤٦ المصدر السابق، ص ٦٨٢
- ٤٧ ونوس، سعد الله، سهرة مع أبي خليل القباني، ص ٩
- ٤٨ المدني، عز الدين، ديوان الزنج، الدار التونسية للنشر، ١٩٧٣، ص ١٥
- ٤٩ ينظر: اليوسفي، د. حسن، المسرح والمرآيا، اتحاد الكتاب، المغرب، ٢٠٠٣،
- ص ٢٧، ٢٨، ٢٩، ٣٠، ٣١، ٣٢، ٣٣، ٣٤، ٣٥
- ٥٠ عـرسان، علي عقله، تحولات عازف الناي، ص ٢٠٧
- ٥١ ونوس، سعد الله، مغامرة رأس المملوك جابر، دار الآداب، بيروت، ١٩٧٠، ص ٥٦
- ٥٢ ونوس، سعد الله، سهرة مع أبي خليل القباني، ص ٦٢
- ٥٣ عـبدوان، مـمدوح، هـملت يـستيقظ متأخراً، ص ٣
- ٥٤ المدني، عز الدين، ديوان الزنج، ١٠٤ . ١٠٧ .
- ٥٥ المصدر السابق، ص ١١١ . ١١٦
- ٥٦ المصدر السابق، ص ٧
- ٥٧ عبد الصبور، صلاح، ديوان صلاح عبد الصبور، الجزء الثاني، ص ٧٩٤
- ٥٨ عـبدوان، مـمدوح، هـملت يـستيقظ متأخراً، ص ٣٤
- ٥٩ عاشور، نعمان، رفاعة الطهطاوي أو بشير التقدم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٤، ص ١٣٩ .
- ٦٠ المصدر السابق، ص ١٥٨ . ١٥٩
- ٦١ عبد الصبور، صلاح، ديوان صلاح عبد الصبور، الجزء الثاني، ص ٧٩٩ . ٨٠٠
- ٦٢ ينظر: إيفلتون، تيري، نظرية الأدب، تر: ثائر ديب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٥، ص ٣٠٨ .
- وحمودة، عبد العزيز، الخروج من التيه، دراسة في سلطة النص، عالم المعرفة، الكويت، العدد ٢٩٨، نوفمبر ٢٠٠٣، ص ٢٠١ .

المسرحيات المدروسة

١. إخلاصي، وليد، أوديب مأساة
عصرية، مجلة الحياة المسرحية، وزارة
الثقافة، دمشق، العدد ٤، ٥، ١٩٧٨.
٢. برشيد، عبد الكريم، مرافعات الولد
الفصيح، اتحاد الكتاب العرب، دمشق،
١٩٨٩.
٣. شوقي، أحمد، مجنون ليلى، الأعمال
الكاملة، المسرحيات، تح. سعد درويش،
م. د. عز الدين إسماعيل، الهيئة المصرية
العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٤، ص ١٨٤.
٤. عاشور، نعمان، رفاع الطهطاوي
أو بشير التقدم، الهيئة المصرية العامة
للكتاب، القاهرة، ١٩٧٤.
٥. عبد الصبور، صلاح، ليلى والمجنون،
ديوان صلاح عبد الصبور، دار العودة،
بيروت، ١٩٧٧.
٦. عبد الصبور، صلاح، بعد أن يموت
الملك، ديوان صلاح عبد الصبور، دار
العودة، بيروت، ١٩٧٧.
٧. عسديان، ممدوح، المسخاض،
مط. الجمهورية، دمشق، ١٩٦٧.
٨. عسديان، ممدوح، همليت يستيقظ
متأخراً، دار الزاوية، ط. ثانية، ١٩٨٩.
٩. عرسان، علي عقلة، تحولات عازف
الناي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق،
١٩٩٩.
١٠. عصمت، رياض، الحساد يليق
بأنتيغون، دار المسيرة، بيروت، ١٩٧٨.
١١. فرج، ألفريد، سليمان الحلبي،
دار الكتاب العربي، القاهرة، ط. ثانية
١٩٦٩.
١٢. القباني، أحمد أبو خليل، مسرحية
غان بن أيوب وقوت القلوب، تح. نجم،
د. محمد يوسف، المسرح العربي: الشيخ
أحمد أبو خليل القباني، دار الثقافة، دار
بيروت، بيروت، لانا.
١٣. قلعه جي، عبد الفتاح، عرس حلبي
وحكايات من سفر برلك، وزارة الثقافة،
دمشق، ١٩٨٤.
١٤. المدني، عز الدين، ديوان الزنج، الدار
التونسية للنشر، ١٩٧٣.
١٥. النقاش، مارون، البخل، أرزة لبنان،
المطبعة العمومية، بيروت، ١٨٦٩.
١٦. النقاش، مارون، مسرحية هارون
الرشيد أو أبو حسن المغفل، أرزة لبنان،
المطبعة العمومية، بيروت، ١٨٦٩.
١٧. ونوس، سعد الله، الملك هو الملك،
دار ابن رشد، بيروت، ط. الثالثة، ١٩٨٠.
١٨. ونوس، سعد الله، سهرة مع أبي خليل
القباني، اتحاد الكتاب، دمشق، ١٩٧٣.
١٩. ونوس، سعد الله، مأساة بائع الدبس
الفقير، حكايا جوقة التماثيل، وزارة
الثقافة، دمشق، ١٩٦٥.
٢٠. ونوس، سعد الله، مغامرة رأس
الملوك جابر، دار الآداب، بيروت،
١٩٧٠.

كلمات أجنبية في اللهجة الكويتية



جمعها وشرحها :
خالد سالم محمد *

تأثرت اللهجة الكويتية على مر العقود بلغات ولهجات مختلفة، كالفارسية والهندية، والتركية والإنجليزية، وبعض الكلمات الإيطالية والفرنسية والسواحلية والأوردية، وبقياً كلمات سريانية وآرامية، وهذا يعكس مدى علاقاتها وتأثرها بحضارة وتجارة تلك الدول منذ نشأتها.
وفيما يلي ثبت لبعض من تلك الكلمات.

* باحث من الكويت.

ب	
بالباء العريضة، البطارية: لفظ دخيل له معنيان: 1- في الكهرباء: جهاز يخزن القوة الكهربائية وهي نوعان: جاف وسائل. 2- في المصطلحات العسكرية: هي وحدة مدافع مع جنودها توضع في مكان ما لضرب تجمعات العدو. واللفظة في معجم المؤنثات السماعية ايطالية، أما في المنجد فهي فرنسية، أقرها مجمع اللغة العربية.	بَاتِرِي
تلفظ الجيم جيماً فارسية، الباجة: كراع الغنم والبقر ورؤسها وألسنتها، تسلق وتتناول مع الخبز، فارسية.	بَاجَة
تلفظ مرققة، وعاء مدور ومقعر يشبه القدر، مَعْرَبَة قديماً عن "باطية" الفارسية، أما داود جليبي فيردها إلى السريانية.	بَادِيَة
البار هنا بمعنى الحمل والثقل، نقول للشخص الذي لا يتحمل المسؤولية، "البارم عليك" أي أنت خالٍ من المسؤولية، وهي فارسية بمعنى حمل.	بَار
نسيج من الخيش يلف على البضاعة المعدة للنقل والتصدير ليحميها من التلف، فارسية مكونة من "بار" حمل "وَدَان" وعاء، أي وعاء النقل أو الحمل، هكذا في الموسوعة الكويتية المختصرة.	بَارْدَان
جزء من عملة تركية قديمة، استعملت في المنطقة، وهي جزء من أربعين جزء من القرش التركي، وكل أربع بارات تساوي "متليك" والمتليك يعادل آنة هندية حوالي 4 فلوس. تركية "بارة" بمعنى جزء. جاء في محيط المحيط - قاموس عربي- في مادة "بار" قطعة من العملة تساوي خمس ثمن القرش، مغرب بارة بالفارسية ومعناها قطعة والجمع بارات.	بَارَة
معطف كبير من الصوف الخشن، وغالباً ما يكون من مخلفات الجيوش، كثر استعماله بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية. واللفظة انجليزية.	بَارَكُوت

بَارُود	مادة مفرقة يحشى بها في طلقات الرصاص، واللفظة تركية "باروت"، وهي مأخوذة من الفرنسية بمعنى غبار، وكذلك هي في الهندية بهذا اللفظ والمعنى.
بَارِيَه	والجمع بوارى، حصير يحاك من القصب، يستعمل قديماً في تسقيف غرف المنازل وللجلوس. قال أدبي شير في معجم الألفاظ الفارسية المعربة: أظن أن أصل هذه الكلمة آرامي، وفي تاج العروس إنها معربة من الفارسية، والبعض يرى أنها سريانية الأصل.
بَاسَكِيل	وتلفظ الكاف جيماً قاهرية، من الألفاظ المتروكة وهو قمع من الفخار يكون في رأس "الكديو" النارجيلة، يوضع فيه الجمر. فارسية من "باز" بمعنى مفتوح "وكيل" طين؛ أي الطين المجوف أو المفتوح، هكذا في معجم الألفاظ الكويتية والموسوعة الكويتية المختصرة.
بَاص	سيارة كبيرة لنقل الأفراد، قديماً كان يطلق عليها اسم "بوعرام" واللفظة انجليزية عامة. وفي موسوعة حلب المقارنة فرنسية وفي الأصل اسم شيء يشبه الجواز أو التذكرة.
بَاغَة	من الألفاظ المنسية، وهي ألواح من البلاستيك أو النايلون السميكة كانت تثبت في فتحات الشبابيك قديماً ويستعاض بها عن الزجاج، واللفظة تركية "بَغَة" وكذلك هي بالفارسية.
بَافَتَة	أو بَقَتَه من الأسماء القديمة لنوع من النسيج القطني الأبيض الناصع الناعم الملمس. فارسية "بافته" بمعنى منسوج مبروم.
بَاكِير	وتلفظ الكاف جيماً قاهرية، من طرق تكييف الهواء قديماً، عيار عن برج فوق أسطح المنازل له عدة أبواب تزيد عن أربعة يصطدم بها الهواء فيدخل في تجويف يصل إلى داخل الغرفة ويلطفها، واللفظة فارسية "بادكير" من باد "هواء وكير" وقف، والمعنى ماسك الهواء أو جالب الهواء. هكذا في الموسوعة الكويتية المختصرة. وفي القواميس الفارسية العربية.

بَاكُورَة	عصا غليظة معقوفة الرأس تتخذ عكازاً، واللفظة كما يقول حمد السعيدان في موسوعته: سواحلية "بَاكُورَة"، أما في موسوعة حلب المقارنة فهي تركية من "بُوك" أو بوكمك بمعنى الحني والتثني، أو المنحنية.
بَاكِيت	علبة صغيرة أو كبيرة من الكرتون متعددة الأغراض، وتطلق اللفظة غالباً على علب السكاير وهي انجليزية، أما في موسوعة حلب المقارنة فهي فرنسية بمعنى الصرة أو الرزمة أو الربطة.
بَاطُو	معطف يتخذ من قماش ثخين أو جلد يلبس اتقاء البرد ومنه ما يلبس اتقاء المطر، قديماً كان يلبس في الكويت فوق "الدشداشة" ولكنه ترك منذ بداية الستينيات ولم يعد يلبس إلا من قلة قليلة. اختلف في أصل اللفظة فقول إيطالية من "بالتو" وحرّفها العرب إلى بالطو، وقيل فرنسية، وهناك قول ثالث بأنها هولندية ولاتينية. هكذا ورد في قاموس المصطلحات والتعابير الشعبية لأحمد أبو سعد، والموسوعة المختصرة للأزياء لسلاوي المغربي.
بَاثَه	حزمة من البضائع كالبطانيات والقطن ونحوها، يحكم ربطها، واللفظة معربة عن الإيطالية. أما الأب "لامس" فيقول في كتابه الفروق إنها معربة عن اليونانية، أما السيد أدي شير فيرى: أنها مشتقة من "بيله" الفارسية بمعنى الوعاء.
بَاثُول	من أسماك الخليج العربي الجيدة والمعروفة، رمادي منقط بالأصفر، والجمع "بَواليل". ذكر جلال الحنفي في معجم الألفاظ الكويتية: أن التسمية من "بالق" في التركية وليس من دليل، لأن لفظة بالق في التركية تطلق على السمك بصفة عامة وليس على نوع معين.

هالة من الزيف

بقلم: سليمان الحزامي*

سارة امرأة جميلة ذات ابتسامة مغرية تعمل في محل بيع الزهور شارع الخليج العربي، في صوتها نبرة من الحزن، عندما سألتها عن ذلك عرف السبب حيث إنها ترملت صغيرة، فقد توفي زوجها ضمن عشرات الركاب في حادث سقوط طائرة، وترك لها طفلاً، عندما توفي والده عمره أقل من سنة، فاهتمت بتربية ابنها وتركت بلدها قادمة للكويت لتعيش في كنف والديها الذي يعمل بالكويت، عاشت سنوات وهي بين والديها وابنها، الصغير وتفرغت لتربية ولدها رغم إلحاح والديها عليها بالزواج مرة أخرى، لكنها كانت تقول لن أجد بديلاً لياسر وأنا الآن أهتم بياسر الصغير.

وبطبيعة الحال ومن خلال عملها كبائعة للزهور في ذلك المحل فقد تعرفت على الكثير من محبي وعشاق الزهور وأصبح لديها خبرة في اختيار أنواع الورد فهي تعرف النرجس والقرنفل والياسمين إلى آخر الأسماء، إلى أن جاء ذلك اليوم عندما التقت به داخل المحل ليشتري منها باقة ورد لمريض عزيز عليه، وبجراحة غير عادية سألتها: اسمك ليلى؟ ضحكت بابتسامتها الآترة! أهو سؤال أم تخمين؟ قال متردداً: سؤالاً، ضحكت مرة أخرى وهي تقول اسمي سارة وليس ليلى، نظر إليها بعمق قائلاً: ساره من السرور، أنت إنسانة مسرورة وتبعثين السرور في النفس، نعم نعم نعم لقد سررت وأنا أنظر إليك يا سارة! ولتقطع عليه حبل أفكاره، قالت بهدوء: ١٥ ديناراً ثمن الباقة، أعطاه المبلغ مستخدماً بطاقة الحساب الخاص به وخرج وهو يقول لم أشتري وردياً إلا من هذا المحل، نظرت إليه، ولم تعلق، لكنها أخذت تفكر أنه ليس أول شخص يسأل عن الاسم وهو بالتأكيد ليس أول شخص يشتري منها وردياً، لكن هذا الرجل يبدو فيه شيء غريب، أخذت الأفكار تحيط بها إلى اليوم التالي، عندما دخل المحل مرة أخرى قائلاً: ساره أريد وردة واحدة فقط، أريدها من ذوقك، اختاري لي وردة واحدة

فقط، وسأدفع ثمن باقه كاملة ضحكت وهي تقول أختار لك الياسمين وبدون أي مبلغ، ولتنتهي الموقف أعطته الوردة وهي تقول مع السلامة، وعرف بذلك إنه تريد منه أن يترك المحل، وهكذا فعل، ومرت أيام نسي عددها لكنه لم ينسَ ساره، عندما أوقف سيارته ودخل المحل نظرت إليه قائلة : هذا أنت مرة أخرى؟ قال لها: نعم أريد باقة ورد، فجهزت له الباقة، وأخذت بطاقة وكتبت عليها إهداء لمن سألته: نظر إليها قائلاً: لصاحبة الابتسامة الجميلة ساره ضحكت بصوت مرتفع أتعرف امرأة تسمى ساره أيضاً؟ قال لها: هذه الباقة لك أنت، سارة ضعي اسمك قبل أن تسأليني ما اسمك؟؟ آه صحيح ما اسمك؟ نظر إليها وهو يقول: سامي، كتبت على البطاقة إلى الحبيبة ساره وذهبت البطاقة باسم سامي، قال لها المبلغ خمسة عشر ديناراً؟؟ ضحكت، قالت مترددة إنها أول مرة تمر علي هذه الحالة يا سامي، شخص يشتري مني ورداً ليعيده إليّ كهدية .. لن أأخذ منك أي مبلغ، ولكنه أصر .. ترك المبلغ على طاولة التجهيز وخرج مسرعاً.

وفي هذه المرة غاب فترة طويلة، وعاد إليها بعد أكثر من شهر، دخل المحل كعادته ضاحكاً، وهو يقول : اسمك لا يزال ساره .. ضحكت بابتسامة مغرية قائلة وأنت لا يزال اسمك سامي وضحكت بصوت عالٍ وأحس ضحكتها قد آثارته فتجراً ليقول لها: تقبلين دعوتي للغداء؟ ردت قائلة: ليس اليوم دعها في الغد، وهكذا تم الاتفاق. وتكررت اللقاءات بينهما وانتقلت من المطعم إلى أماكن مغلقة، وفي ثاني لقاء لهما في غرفة مغلقة قال لها: أذكركين أول يوم تغدينا معاً؟ قلت لك إنني أريد أن أضع يدي لأتحسس خدك الناعم، فهل أستطيع أن أفعل ذلك الآن؟ أعطته وجهها وهي تقول تحسس كما تشاء، وقبل أن يرفع يده هجمت عليه لتقبله على شفتيه بقوة فاجأته بقبلتها الحارة ولا شعورياً رد عليها بقبلة أكثر سخونة، وقفزت من مكانها متجهة إلى الباب تريد الخروج وهي تردد عيب عيب .. قال ضاحكاً وهو في مكانه .. أنت التي بدأت يا ساره، تنهدت بعمق، لم أستطع أن أقاوم شخصيتك، دعنا نخرج الآن، وهكذا كان.

وتكررت لقاءات الأماكن المغلقة ونمت العلاقة وتجاوزت القبلات إلى أكثر من ذلك إلى أن جاء يوم، وكان على موعدٍ معها أن يلتقيا في المكان المعتاد .. وقالت له أريدك أن تحضر معك هدية .. وافق وأحضر لها الهدية لكنها قالت: لقد طلبت منك هدية أغلى من التي جئت بها، سأقبل هذه المرة، ولكن في المرة القادمة عليك أن تلتزم بها

أطلبه منك .. عندها أحس سامي بشيء من الابتزاز وأخذ يتساءل هل هذه هي سارة اللطيفة ذات الابتسامة الآثرة ؟ لكنه التفت إليها قائلاً : حاضر سأعمل على ذلك وانتهى اللقاء دون أن يكون بينهما غير ذلك .

بعد يومين اتصلت به لتخبره أنها تريد هدية بمبلغ كبير .. كان صريحاً معها، لا يا ساره لن أستطيع أن أحضر لك هذه الهدية .. قالت له : وأنا لن أراك مرة أخرى .. اسمع يا سامي .. عليك أن تنسى كل ما كان بيننا .. عليك أن تعرف أنني في طريق وأنت في طريق، ولم يلتقيا لفترة تزيد على شهر، ولأن هذا العالم صغير فقد انكشفت أمامه ساره عندما حكى لأحد أصدقائه عن محل لببيع الورد فقال له صديقه آآآ ذلك المحل في الخليج العربي الذي فيه فتاة تسمى ساره؟ قال له سامي : نعم إنها ساره أتعرفها؟ ضحك الصديق قائلاً : إنها تحيطك بهالة من الحب والتقدير والإعجاب لكنها تبتزك، هل فعلت ذلك معك؟

نظر سامي بعمق وهو يقول : هل تعني أنني لست أول شخص؟ قال له الصديق : وأنت لن تكون الأخير يا سامي! إن ساره امرأة فيها كثير من الصفات الجميلة، ولكنها في النهاية هي هالة من الزيف من العلاقات الإنسانية، إنها امرأة بلا حب، فترك سامي صديقه وهو يردد سارة هالة من الزيف! نعم إنها هالة من الزيف! نعم إنها هالة من الزيف.

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

نزهة "فريد وليلى" (١)

بقلم: ضياء هشام البدر*

كان لأسرة قروية طفلان صغيران اسمهما (فريد وليلى) وذات يوم بعد أن انتهى الصغيران من أعمالهما اليومية المدرسية خرجا قاصدين النزهة في إحدى الحدائق التي لا تبعد كثيراً عن قريتهما. وهناك وجدا عين ماء تحيط بها أشجار جميلة ذات ثمار شهية وأرض مبسوطة بالحشائش.

وفي هذا المكان الجميل الرائع جلس الصغيران يلعبان تارة ويأكلان تارة فقال فريد: سبحان من خلق هذه الطبيعة يا ليلى. ألا ترين هذه الفواكه المتدلية.. وهذا الماء الذي ينساب من باطن الأرض؟ ليلى: حقاً إنها مناظر خلابة. وإن الله قادر على أن يخلق أجمل من هذا يا فريد.

وفيما هما يتبادلان أحاديث الإعجاب والراحة من هذه المناظر الجميلة، نسيا كل شيء يخطر بالبال، حتى حضن أمهما الحنون التي تقبلهما كل مساء عند دخولهما منزلهما القروي المتواضع.

بدأ الظلام يحجب النور وألقى الليل ستاره المظلم على الحديقة المتشابكة الأشجار فزادها سواداً وبدأ على الطفلين الارتباك والخوف وضلا الطريق الذي أتيا منه. فيا لها من مصيبة أودت بهذين الطفلين. وبدأت دمعات ساخنة تنزل على خدي الطفلة الصغيرة ليلى وهي ماسكة بكل قوة بهلبس أخيها الأكبر فريد وتبكي وتولول.

ليلى: فريد.. فريد إلى أين نذهب.. أين الطريق. إن الليل قد جاء وصحب معه المصائب. أين أمي يا فريد؟

* كاتبة من الكويت.

فريد: "بينه وبين نفسه" أنها حقاً لمصيبة. إن الله معنا يا ليلي.
ليلي: "الدموع تترقرق في عينيها" أنا لست قادرة على المشي يا فريد.
أنا أريد أمي.

فريد: ادعي الله معي ليساعدنا يا ليلي.

وسار الطفلان واحد يجز الآخر تحت وشاح الليل الأسود والرعب يتملكهما.
إنهما يطلبان النجدة. لكن أرجلهما ما لبثت أن قادتهما إلى مصيبة أخرى، وهي
دخولهما إحدى الغابات السوداء وباتا يشعران أن لا أمل لهما في النجاة من الوحوش
المفترسة.

لقد مرت بهما عاصفة من خيالات مثيرة للأعصاب... خيالات الوحوش المفترسة
التي عما قليل ستجعل منهما عظاماً نخرة. وخيالات حزينة موحشة تصور لهما
مفارقة أمهما وحرمانهما من حنانها وحضنها الدافئ.

إنهما الآن في شبه غيبوبة من أثر التعب الذي لقياه أثناء سيرهما، وأسلما ظهرهما
إلى جذع شجرة كبيرة ليرتاحا قليلاً.

إن كل شيء في الوجود ساكن هادئ إلا هذين الطفلين لا يعلمان ما سيقدر لهما. إن
الخوف والأشباح تتراقص في عيونهما اللتين كادتتا تفقدان النور.

ليس في هذه الغابة سوى أنفاس طفلين صغيرين تتصاعد إلى السماء طالبة الرحمة.
وعيون تتساقط منها قطرات ماء فضي تدفق من أعماق القلب، إنها دموع غالية
تستحق الرحمة لكن من يعلم؟ إن الله هو الذي يعلم ما تكنه القلوب..

وبعد أن ارتاحا قليلاً في هذه الغابة الموحشة وأصلا سيرهما خارجين منها فاقدين
شعورهما من شدة الخوف والهلع إنهما يمشيان في هدوء وأفكارهما شاردة كأنهما
يناجيان أمهما ويقولان: أماه. أماه. أين أنت أين الناس لا أحد يجيب...

أماه أين أحضانك الدافئة التي تقينا أيام البرد.. أين حنانك أماه؟ أين ذهبت عنا؟
فيا للمصيبة التي حلت بهذين الطفلين، ويا للقلوب التي استحالَتْ إلى حجر ملتهب
إنما الآن أشبه بالمشردين لا أهل لهما ولا أقارب. بكيا حتى نضبت عيونهما من
الدموع.

وواصل السير وعين الله ترعاهما إلى أن وقفا على باب كبير.. إنه باب مسجد.

إن الساعة الآن تشير إلى الرابعة وقد حان وقت صلاة الفجر. إن المسجد الذي وقفا ببابه هو الذي يقع في محلتهما ولكنهما لا يعلمان من هذا شيئاً. فهما قد رأيا بوابة كبيرة ودخلاها ولا يعرفان أي شيء. ورميا أنفسهما بداخل المسجد بدون وعي وذهبا في نوم عميق استيقظا منه على أثر يد رفيقة تحرك جسديهما المنهوكين من التعب. فجماعة المصلين عند خروجهم من المسجد رأوا جسمين لصغيرين يرتعشان من البرد وثيابهما مبللة من المطر أثناء نومهما. وفي الحال أيقظوهما وسألهما عن اسميهما. ولكن لم يتكلم أحد منهما. إنهما أشبه بالجثث، وهكذا لم يستطع المصلون أن يفهموا أي شيء عنهما، إلا بعد أن أشعلوا النار لهما وخلعوا لهما ملابسهما وأبدلوا بأخرى غيرها وما إن دُفئ الصغيران واستشعرا بالحرارة تدب في أوصالهما حتى رجعا إلى صوابهما ووعيهما. وهنا بدأوا يسألونهما ثم تعرفوا بالتالي عليهما. وما هي إلا خمس عشرة دقيقة وإذا بالعويل والصراخ عند باب المسجد. إنها قد هامت على وجهها في الشوارع المظلمة تسأل وتبكي على عزيزيها اللذين فقدتهما، حتى أرشدها الله إلى بيته وجاءت إلى المسجد لتسأل المصلين لعل أحدهم يعرف عن مصيرهما أي شيء.

وقفت المسكينة على باب المسجد مبللة الثياب في حالة يرثى لها وخرج أول رجل من المسجد وهو يتمتم بصوت مسموع ويقول: مسكينة أم هذين الطفلين، يا ترى كيف حالتها؟ فقفزت بوجهه قفزة جنونية وعلى أثرها ارتد الرجل خطوة إلى الخلف، وقاطعته قائلة والدموع تذرّف من عينيها كالطر: ماذا تقول يا سيدي؟ فارتاع الرجل منها وداخله شك في صحة قواها العقلية، وقال في نفسه: هل هي مجنونة؟ وحقه ضاحكاً: لا يا سيدتي لا أقول شيئاً أني أكلم نفسي وأرثي لحال أم هذين الطفلين الضالين في هذه الليلة الممطرة.. فقطعت كلامه بصرخة قوية خرجت من أعماق قلبها: انهما ولداي. أين هما يا سيدي؟ فأجابها والعبرة تخنقه وقد بدأ يقدر موقعها: ادخلي يا سيدتي إنهما في خلوة المسجد. ودخلت وهي في حالة فرح وحزن لا تعرف ماذا تقول. فقد انعقد لسانها حينما رأت طفلتيها العزيزين سالمين وما لها بعد ذلك غير البكاء: بكاء الفرح والحنان.



وأخذتهما وضمتهما إلى صدرها الرحب وهي تلثمهما بحرارة ومرارة في آن معاً
وتذرف دموعها الفعلية على صغيريهما وهما يبكيان معها وكأنهما قد غابا عنها سنين
عديدة وسقطت الأم بعد ذلك مغمياً عليها من شدة الدهشة والفرح وبعد أن صحت
رفعت يديها إلى السماء متضرعة إلى الله حامدة له فضله وإرشاده.
ثم أخذت طفليهما وانصرفت فرحة مسرورة، شاكرة الله الذي أتى بها إلى بيته لتجدهما
في انتظارها سالمين.



(1) قصة نشرت في العدد السابع السنة السادسة من مجلة البعثة سبتمبر 1952
وهي تعتبر أول محاولة في عالم القصة القصيرة عند المرأة في الكويت.

ليلة مع عروس البحر

بقلم: بسام المسلم*

يداه المعروقتان تشدان على الحبل. فوق الأمواج يتراءى له لمعان الشمس تترقق نجومها المنثورة. من البحر يطلع وجهها. يتبعه جسدها يتلأأ بالندى. الحبل في يديه يتحرك. ينشد فيحكم عليه قبضته. يحس نبضات قلبه تملأ البحر والدنيا. الحبل يتلبط مثل سمكة تنازع. شيئاً فشيئاً يهدأ اضطرابه. يتراخى. بين يديه يسكن الحبل تماماً.

كلما حاولت الاقتراب منها أحس بيديه تشقان الفراش لتحولا بيني وبينها وتخفقاني. جدران الحجرة تنفرج عن مئة عين غضبي تحرق بي وترميني بشررها. فأجفل منها. أترجع متغطياً بدثاري. أناظر شعرها المتموج على ظهرها. نور القمر المندلق من الكوة يرتسم عليها خيطاً فضياً رفيعاً. نائمة تغير جنبها. تقابلني فيلحنني عبق عرقها ممتزجاً بماء الورد الشائث في صدرها. أحاول الاقتراب ثانية فينصب وجهه أمامي دون وجهها عاقداً حاجبيه. تنفتح جفون الحوائط عن الأعين الشزرة. وتتساقط عليّ أذرع أخطبوطية تكبلني وتقلعني من فراشي اقتلاعاً. أقوم منهزماً بذعري مبتعداً عنها. ذليلاً ألبس ثيابي. أتسلل من الغرفة دون أن تشعر. على مهل أقطع الحوش خارجاً من البيت. أسري بالعممة إلى من يعرف سرّي. إلى البحر. ما إن أصل إليه حتى أملاً صدري من هوائه وأطلقها زفرة ساخنة عليها تصل إلى قاعه فيسمعها وتشفع لي عنده. أجلس على برودة رمال الشط الناعمة. زيد الأمواج يصفع قدمي متلاشياً على الساحل. المياه كمادتها ليلاً فاترة كجسد ميت. وأنا لا ألوذ بالشاطئ إلا بالليل حينما يسكن كل شيء. أصغي إلى همس الموج. وكأنه يحمل لي من الأعماق أنين جاسم.

ثلاثة كنا. جاسم، أنا، وهي. سمعنا من أمهاتنا أننا ولدنا في عام واحد. كما سمعنا منهن أنني الأوسط سنّاً. كنت الرابطة بينهما. جاسم ابن عمي ودانة ابنة خالي. ومثلما لا يتذكر الإنسان أول مرة ميّز فيها اسمه، لم نكن نذكر متى بدأت تلك العلاقة بيننا.

* قاص من الكويت.

أقدم ما نذكر هو رائحة البحر (١) حين تنهشم أمواجه زبدًا على الساحل، فلا تمحو رسمًا طريًا نطبعه بأقدامنا الصغيرة، ونحن نفتفي أثر أمهاتنا الثلاث بهحاذة البحر. تستقر على رأس كل واحدة منهن صرة مريوطة لفت بداخلها الثياب. تتبعهن متلذذين بوخر القواقع والصدفات من تحتنا بينما يسرن بما يحولن باتزان لطلما تعجبنا منه. وحين يتخذن على الشاطئ مقاعد من الحجارة وتفتح كل منهن صررتها لغسل ما فيها، أبدأ مع جاسم ودانة عبثا الطفولي. على الرمال الرطبة نلقي بهلابسنا. ودانة معنا. تتجرّد إلا من قطعة تسترها. معاً نغمس أجسادنا البضة في البحر. نسبح فيه إلى أن يشبع منا ونشبع منه. نرش بعضنا بهائه. نتذوق ملح العالق بشفاهنا. ومن بين الرذاذ المتراشق نلمح وجوه أمهاتنا منهمكات بعملهن. أعينهن تراقبن بنظرات مترددة. يبتسمن لنجوى بينهن. ومن نظراتهن نعرف أن الحديث عنا لما يطلقن قهقهات خجولة. تصافح أصداؤهن ضحكات نوارس أشرعت أجنحتها فوق أمواج تنهادر من بعيد.

لم أزل أذكر ذاك النهار الذي أتت فيه زوجة خالي إلى السيف (٢) من غير دانة. حينما سأل جاسم عنها أجابته أمها بابتسامة غابت معها عيناها في شايا وجهها السمين:

– دانة خلاص كبرت! صارت امرأة.. لن تأتي تسبح معكما بعد الآن.

لم نفهم كلامها. فقط سبحنا من دونها. في ذلك اليوم لم نسمع نورساً يضحك. التفت بصمت مع جاسم نحو البعيد فشعرت معه أن لامتداد البحر وحشة. وللمرة الأولى أحسّسنا أن لملوحته مرارة. أدركنا أن بغياب دانة لم يعد للبحر معنى.

لم أعد أرى دانة من بعد ذلك إلا حينما ترسلني أمي إلى بيت خالي بشيء من رطب نخلتنا أو مما تخبزه في المنزل من رقاق (٣). تلك لحظات أتحراها أبداً. أطرق باب بيت خالي. باستحياء يشرق وجهها تعطي نصفه بالسواد. تتبسم لي ابتسامتها الخجلى. شفتاها تسفران عن لؤلؤ أكاد أرى بياضه من وراء ملفعها. تسبل أهدابها الطوال على عينيها الجميلتين وهي تمدّ يدها لتستلم عذق الرطب مني. وحين أتعمد ملازمة يدها تضطرب الأساور في معصمها كأجراس ذهبية تدق في قلبي. تتوقّف لحظة أعيشها دهرًا. وما إن يغيب وجهها وراء الباب الخشبي حتى تبدأ لهفتي إلى اليوم الذي ترسلني فيه أمي إلى بيت خالي من جديد.

عند سدرتنا الأثيرة التي تسلّقتها صبيًا مع جاسم كنت أطيل المكوث. جاسم يعرف أين يجдени حينما يريدني. كنت أرقد تحت أغصانها حينما لمحتة يركض نحوي بيده غترته. أنفاسه المتلاحقة زاحمت كلماته:

((١) رائحة البحر: رواية للروائي الكويتي طالب الرفاعي.

((٢) الشاطئ.

((٣) خبز رقيق هش.

- النُّوخْذَة (٤) "بوسليمان" .. في المينا قاعد يشوف البحّارة. عزم على الدشّة! (٥)
نهضت معه لما أخذ بيدي. انطلقنا إلى الميناء. الآمال تتسج لي حلماً أري فيه
النوخذة يقبل بي غيصاً (٦). أعود من الأعماق إلى الشاطئ بيدي عقد مبلل من
الدّانات واللؤلؤ أقدمه مهراً لعيني دانة. لكنه حلم سرعان ما تلاشى عندما تفحصني
بوسليمان بنظراته الثاقبة. وأشاح عني بوجهه:

- أخاف على بدنك النحيل من طول الغطس .. تدخل السنة معنا سيباً (٧) لابن
عمك جاسم!
برق خاطف مسّ أشرعة آمالي. رجوته. نهرني بصرامة النوخذة فأطرقت. أغمضت
عيني على دانة. وتقبّلت الأمر على مضض.

النّهام (٨) على السفينة. صوته يختلط بهدير الموج. البحارة يلوحون لسيل من أياد
التمعت أساورها كنجوم ذهبية على الشاطئ. مركبنا فارداً شارعيه تزقه زغردة
النوارس. شيعت السيف بناظري إلى أن اختفى تماماً وراء الأفق. نحو الهيرات (٩)
أبحرنا حتى هبط علينا الليل، فأضاعت في السماء لآلئ. تساقط بضع منها شهياً
غابت في طيات الظلام. هداً الدبيب على ظهر المركب. وهجعت الأجساد المنهكة إلا
من بضع بحارة تحلقوا حول سفرة حصير دائرية تناثر التمر عليها. كنت أتأمل صفحة
الماء وقد كساها البدر بغلالة رقراقة حين شعرت بجاسم يقف إلى جانبي. أتاني
صوته من بين وشوشة أمواج تلكر ألواح السفينة الخشبية:

- جافاك النوم ٩.. <http://Archivebeta.Sakhrit.com>

صمت برهة. بشيء من الأسى أجبتة :

- الموسم القادم سأكون مع النوخذة "بوغانم"
شعرت بكثفه يلامس كتفي محاولاً التخفيف عني:
- على رسلك! لا تستبق الأمور ..
التفت إليه وهو يتابع حديثه بنبرة مغايرة:

((٤)) ربّان السفينة.

((٥)) دخول البحر للغوص على اللؤلؤ.

((٦)) الغيض: من يمتهن الغوص على اللؤلؤ.

((٧)) السيّب: من يتولى سحب الغواص من قاع البحر بعد أن يهز له الحبل، ويكون نصيبه
من محصول السفينة أقل من نصيب الغواص.

((٨)) مطرب السفينة.

((٩)) مفردها "هير" وهي مغاصات اللؤلؤ.

- دعك الآن من بوسليمان وبوغانم . . وبارك لي!
كان الغسق قد نسج قناعه فوق ملامح جاسم رغم الضوء المتموج على وجهه منعكسا
من البحر. ومن خلف قناعه أطلقها منتشياً:

- أبوي كلم خالك بالأمس. راح أتزوج . . سأتزوج دانة يا ابن عمي!
لحظة من الزمن يتبدل فيها كل شيء. يسقط القمر في عرض البحر وتتهوى النجوم.
ظلام حالك يتلغني. لم أعد أميز فيه شيئاً من ملامح جاسم. لا أتذكر ماذا قلت.
يهيئ إلي أني تمتعت .. "ب.. الم.. يا.. رك!" انسحب جاسم حينما سمع صوت بو
سليمان يحث البحارة على الرقود. ووقفت أنا بالظلام وحدي. والبحر يردد لي صدى
جاسم:

" سأتزوج دانة يا ابن عمي!"

عمي "بوجاسم" .. ما فتىء يتقرب من خالي مذ مات أبي. يحوم حولي وأمي مثل
صقر يترقب لحظة الانقضاء. الآن استرجع تلك الرغبة التي تفوح من نظراته.
وتتضح لي معالم الشبكة التي تحيكها عناكب خطته. في تلك الليلة أويت إلى فراشي.
لكن عيني تعلقتا بالنجوم. ولم أنم.

في الصباح كان جاسم يضع الفطام (١٠) على أنفه. بصمت أحكمت معه ربط الحبل
بالقطف (١١) المعلق برقبتة. نظر في عيني قبل أن يشب إلى البحر. ولسبب لا أدركه
كنت أنظر إليه وهو يغطس في الماء نظرة موّدة.

كلمة الرجال في الديرة نافذة لا محالة. جاسم في القاع. الحبل في يدي. ودانة في
قلبي. رأيته عروساً تخرج من البحر ساطعة كمحارة تحت الشمس. تناديني. تبسط
إلي ذراعها. الماء يتقاطر منها كحبيبات ماسية. بأطرافها سرحت. أبداً لم أشعر
بجاسم ينبر الحبل. أو هكذا ظننت. عاد الغاصة إلى سطح السفينة إلا ابن عمي.
وحين استبطأته سحبت الحبل بمساعدة البحارة. كان جاسم جثة هامة.

(10) مشبك يشبه الملقط يثبت الغواص على أنفه لمنع تسراب الماء إليه.

(11) أو "الدين" هو سلة صغيرة يستخدمها الغواص كوعاء لما يجمعه من محار.

غير حاله أحكم حكماً

شعر: عبد الرزاق العدساني*

حَاكِمٌ أَحْكَمُ أَحْكَامِ الْحَكَمِ
حَكَمَ الْحَكَمِ وَأَحْكَامَ الْهَمَمِ
هُوَ رَاعِ هَمَّهُ دَارَ لَهْ
أَمْ سُورٍ وَسُنُودٍ وَأَدَمِ
وَحْدَهُ أَمْسَكَ دَوَّارِ الرَّحَى
لَحْمَى أُمِّ وَأَوْلَادٍ وَعَمِ
وَذَهْ حَصْدٍ لِأَطْمَاعِ الْعَدَا
وَلِكُلِّ طَمَسٍ عَادٍ وَارَمِ
كُلَّ أَلَامٍ لَهَا حَامِلُهَا
مَا لِكُلِّ هَمٍّ أَوْ أَلَمٍ
مَا رَمَى الْأَعْمَى سَهَاماً أَوْ رَأَى
أَوْ كَلَامَ الْهَمْسِ مَسْمُوعِ الْأَصَمِ
كُلَّ رُوحٍ لَا مَسَّ الْوَرْدِ سَمَا
وَسَمُومِ الْخَرِّ مَأْمُومِ الْعَدَمِ
لَا وَلَا الْأَوْهَامِ لِلْمَرَّةِ عَلَا
كَمْ عَلُوُّ هَذِهِ وَهَمِ الْوَهْمِ
وَكَسَا السُّوءَ رِذَاءَ أَسْوَدَا
مَا حَوَاهُ سَطَعَ إِحْرَامِ الْحَرَمِ

* شاعر من الكويت.

حَكَمَ أَوْلَى لَهَا حَكَامَهَا
وَكَسَاهَا دَرَّ مَحْمُودِ الْكَلِمِ
هُوَ حَرٌّ مَحْزُورُ الْكَرِّ لَهُ
عِلْمُ أَحْرَارِهِ أَسْمَى عِلْمِ
دَارِهِ دَارُ لَأَهْلٍ هُمْ لَهَا
هَظْلُ الْوَسْمِ وَإِحْلَالُ السَّلْمِ
أَهْلُ وَدٍّ وَوَنَامٍ وَحِمَى
وَسَلَامٍ وَعِطَاءٍ وَكَرَمِ
وَلَهَا الْأَحْمَرُ اسْمٌ لَامِعٌ
وَلَهَا الْعُودُ مَسْمَى كَالْهَرَمِ
هُمْ لَهَا عِطْرٌ وَمِسْكٌ هُمْ لَهَا
مُورِدٌ مَنْزِلُهُ كَمِّ وَكَمِ
سَاطِعٌ إِلَهُ عَلَى أَعْدَائِهَا
عِلَلُ الشُّهَدَاءِ وَإِعْصَارُ الْجَمِّ
وَرِعَاهَا وَحَمَاهَا مَكْرَهُمْ
مَوْطِئُ السَّعْدِ وَإِسْعَادُ الْأُمَمِ
اسْمُهَا اسْمٌ لَهُ أَعْلَامُهُ
وَلَهَا أَحْكَمُهَا مَوْلَى الْحَكَمِ

بيت غريب يئن من الوحدة

شعر: بثينة العيسى*

أريد أن أشتري لي بيتاً
ثم أحوله إلى أنقاض

(يجب علينا أن نمنع في الهدم
لكي يجيء البناء مجيداً وجديراً)

سأعيد تشييده متسقاً مع جنوني
ضاحاً بالتناقض
هجيناً وغريباً ..
يئن من الوحدة

ARCHIVE
<http://Archivebeta.Sakhi.com>

أريد هذا البيت ..
- بيت الأحلام والكوابيس -
لي وحدي

أريد الكوخ الهش على قمة جبل
يطعنُ خاصرة السماء
ويدميها ..

أريد حديقة عريضة الجبهة

* شاعرة وروائية من الكويت.

شعناء غير مرتبة
وطناً قومياً للأعشاب الضارة

أريد أشجاراً سحيقة القدم
كالعجائز اللواتي يحصين الثواني
بسبحاتهن الخضراء ..
ويحلمن بالرحيل

أشجارٌ تنشر أخضرها الفوضوي في المكان
تعمرها النمل والبق والعناكب
تسور خارطة عزلتي ..

أريد غرفةً نشازاً
في وسط البيت
غرفةً مجنونة
مثلي ..
حزينة ومبتهجة على الدوام
مثلي ..

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhril.com

لا أريد سجاداً
ولا حتى تلك القطعة الفارسية خرافية الجمال ..
لا أريد رخاماً بارداً
ولا أرضيات " الباركيه " الفاخرة

أريد أرضاً رملية تبتلع قدمي
يسيل ريقها لأصابعي ..
مع كل خطوة
كلما غمستُ بعضي في بطنها
تذكرتُ حقيقتي

إذا كان لابد من سقف
فليكن من جريد النخل
مثل غربال ينخل شوائب العالم
يسرب لي - فقط - ما هو شفاف وهزيل
مثل خيوط الهواء
مثل همسات الضوء
مثل الفراغ ..
مثل اللا شيء ..

سأسمح للشمس بالدخول إلى بيتي
كل صباح،

كما لو كانت هي ربة البيت
التي تقلي البيض وتعد القهوة
تمسح أديم المكان بورق الجرائد
وتلعن أخبار الحروب

ARCHIVE
<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

.. كوني سيده المكان أيتها الشمس
وسأكون أنا ..
الزائرة العابرة

جدران بيتي ملطخة بالقصائد
وصور الطفولة
تلك الصفراء المريضة
حيث وجهي على حافة الوجود
وفي أقصى زاوية
من العدم

سيكون لي سرير عتيق

يصرّ من آلام مفاصله
يتذكر شجرته القديمة كلما غامت أحلامي
وصرختُ في جنح الظلمة
- ابتعدي أيتها القوارض!

أنا أنت يا جثة الشجرة
يا حطب الموقد
مثلك تقرضني الجردان
وتدمي ساعدي ..

فادح وأبيض ومستحيل
غطاء سريري
يشبه غيمة كثيفة القوام
مضمخة بالحليب والطفولة
حطت بالخطأ
في نوبة من نوبات أحلامي



ستائر بيتي هندية حمراء
تخاصر مزاج الهواء
ترقص ملتاعة ..
بمن تراها تحلم يا ترى؟

سميكة جدرانتي،
مثل حائط برلين ..
لكي أتذكر دائماً بأن علي أن أكسرهما يوماً
وأدعو إلى بيتي الغريب
صنوف المجانين والصعاليك
وجحافل اليتامى ..

يوماً ما
سأشرع بيتي للاحتمالات والمصائب
التي يزودنا بها العالم
بسخاء منقطع النظير ..

يوماً ما سيكون ذلك ..
ولكنني الآن، أرجئ فكرة مجنونة أخرى
ليوم آخر مجنون

وأقضي النهار وحيدة
أغرسُ الفسائل في جبين الأرض
وأرمم قن الدجاج ..

ومساءً، عندما تتوهج برتقالة القمر
في هواء غرفتي ..

وتعمر سقفي حافل الحشرات المضيفة
وتشع النجوم في صفحة يدي

سأتنشق رائحة العالم
ملء رئتي ..
ثم سأفتح كتاباً ما ..
عن الفلسفة الألمانية أو المطبخ الياباني
وأقرأ ..

عام جديد.. وأنت

شعر: د. سعيد شوارب*

مَرَّ عَامٌ وَجَاءَ عَامٌ جَدِيدٌ

كَيْفَ يَخْتَارُ خُطُوَتِي، أَيْنَ يَذْهَبُ
كَيْفَ وَالْعُمْرُ مَوْجٌ غَيْبٍ، وَقَلْبِي
بَيْنَ بَحْرِ بَنَاءٍ، وَيَحِرُّ مُحَجَّبٌ
وَأَنَا وَمُضْئِةٌ مِنْ الْغَيْبِ مَرَّتْ
وَالْمَجَرَّاتُ حَوْلَهَا تَتَقَلَّبُ
الْأَمَانِيُّ غَائِمَاتٍ وَخُطُوِي
كُلَّ يَوْمٍ عَلَى الْحَنِينِ الْمُدْبِبِ

أَيُّهَا الْعَامُ، لَسْتُ كَ "الْمُتَنَبِّئِ"
عَاشَ كَالْبَرْقِ، جَمْرَةٌ تَتَلَهَّبُ
لَا يَرَى "الْعِيدَ" غَيْرَ لَذْعِ سُؤَالٍ
وَاحْتِرَاقَاتِ أَنْفُسٍ تَتَغَرَّبُ
وَلَهَاثًا خَلْفَ الطَّمُوحِ الْأَنَانِيِّ
وَحَيْلًا خَلْفَ الْمَدَى تَتَحَدَّبُ
وَيَرَى النَّاسَ، عَاجِزًا يُظْهِرُ الْعَمُودَ
وَعُدْرًا فِي خِصَّةٍ يَتَحَبَّبُ

* شاعر من مصر

وَيَرَى نَفْسَهُ نَبِيًّا عَجِيبًا
كَلِمَا مَرَّ، قَامَ فِي الْكُونِ أَعْجَبُ

لَيْسَ إِلَّا حُبُّ صَفَى، وَدُودُ
يَتَلَقَّاكَ بِالْمُنَى حَيْثُ تَذْهَبُ

لَيْسَ إِلَّا سَكِينَةٌ تَعْمُرُ النَّفْسَ
وَرُوحٌ مِنْ نَهْرٍ رُوحَكَ تَشْرَبُ

لَيْسَ إِلَّا قَلْبٌ تَقَى سَلِيمٌ
كُلَّ يَوْمٍ يَكُونُ لِلَّهِ أَقْرَبُ

كُنْتَ أَنْتَ الَّذِي تَلَقَى حَنِينِي
وَدُمُوعِي وَلَهْفَتِي حِينَ أَتَعَبُ

مَا تَحَوَّلْتَ مَرَّةً، رَغَمَ دَهْرٍ
كَلِمَا عَنْ مَذْهَبٍ، يَتِمُّ مَذْهَبُ

وَتَجَلَّيْتُ لِي عَنْ الْحُبِّ، حَتَّى
صُرْتُ أَهْوَى هَذَا الْعَذَابِ الْمُحِبِّ

يَا صَدِيقِي، هَلْ كُنْتَ نَهْرًا نَقِيًّا
كَلِمَا امْتَدَّ صَارَ أَنْقَى وَأَعَذَّبُ ؟

قَادِمًا كَالرَّبِيعِ يَبْتَكَرُ الْأَلْوَانَ
كَالْعُمُرِ صَارَ أَغْنَى وَأَخْصَبُ

فَإِذَا اشْتَدَّتِ الرُّعُودُ بِقَلْبِي
كُنْتَ شَطِئِي، إِلَيْهِ فِي الْخَوْفِ أَهْرَبُ

فِي لَوْلَاكَ أَلْفُ أَلْفِ أَنْصَجَارٍ
أَلْفُ نَجْمٍ هَوَى وَأَلْفُ مُذْتَبِ

أَيُّ سِرِّ بَيْنِي وَبَيْنَكَ يَسْرِي
مِثْلَ وَمُضِ الْبُرُوقِ أَوْهُوَ غَرِبُ
لُغَةً حَيَّرَتْ جَمِيعَ الدَّوَاوِينِ
قَرَأْنَا بِهَا .. وَلَا شَيْءٌ يَكْتَبُ
لُغَةً الرُّوحَ طَاقَةً لَيْسَ فِيهَا
كَالْمَسَافَاتِ، مِنْ قَرِيبٍ وَأَقْرَبُ
أَنْتَ صَدَقْتَنِي بِغَيْرِ دَلِيلٍ
أَهْ كَمْ كُنْتُ كَالنَّبِيِّ الْمُكَذَّبِ

كَمْ هُمُومٌ تَشْعَبَتْ ، وَدُرُوبُ
وَهْطُونَ ، وَأَنْتَ لَا تَتَشَعَّبُ
يَا صَدِيقِي فَلَيَاتِ عَامٌ جَدِيدٌ
فَالْأَمَانِيُّ فِي ظِلَالِكَ أَرْحَبُ
الصَّدُوقُونَ فِي الْحَيَاةِ مَنَارَاتُ
إِذَا ضَاءَ وَاحِدٌ صَارَ كَوَكَبُ

كيف ولدت القصيدة؟

شعر وشرح وتحقيق: محمد قبازد *

قيل للعالم الفرنسي رينيه ديكارت: "إذا كنت أنت بلسانك تعترف وتقول بأن جميع اكتشافاتك صدفة، فأني فضل لك إذن يا ترى؟" فقال متبسماً: "نعم هي صدفة، ولكن الصدفة لا تأتي إلا لذي عقل وقاد وضمير مستنير". وهذه القصيدة التي تربو على الأربعين بيتاً كانت قد انفتحت وتكلمت كلها من بيت واحد فقط وهو البيت السابع الذي أخاطب فيه الراحل مؤاسياً واصفاً تصريف الدهر:

وَنَحْنُ رَكَبُ نِيَامٍ إِذْ يَسِيرُ بِنَا وَحَالُنَا بَيْنَ مَنْقُولٍ وَمُنْتَقِلٍ

بل وتحديدًا من شطره الثاني، وإليك الحكاية:

كنت على امتداد شهور طويلة في مسعى روئيني مرير، يهرم فيه الكبير ويشيب فيه الصغير، لإنجاز معاملة لانتقالي من وظيفة سابقة كنت أشغلها إلى وظيفة جديدة في وزارة الصحة، وبعد أن نفذ صبري وصبر سيدينا أيوب عليه السلام معي بين أروقة مؤسسات ووزارات حكومتنا "الإلكترونية الميغابايتية" المجيدة، باشرت عملي أخيراً ولله الحمد في 3 أكتوبر 2010، ولكن وفي الأثناء وفي 3 أكتوبر تحديدًا، اشتد على الفنان الأستاذ غانم الصالح مرضه الذي توفي على إثره في لندن. فصرت ما بين الحزن والسرور، أتأما القدر المقدور، وأقول سبحان الله أنا اليوم "منقول" وغانم "منتقل"، وغداً سأكون أنا "المنتقل" وأنت ربما أيها القارئ الكريم "المنقول" وربما ستكتب في حينها رثاء كهذا أو أشد حُرقة. من هذه الخاطرة كانت ولادة هذه القصيدة إذ تراءى أمامي شطرٌ موزونٌ مقفىٌ فلسفيٌ هو:

وَحَالُنَا بَيْنَ مَنْقُولٍ وَمُنْتَقِلٍ

وهكذا باتت القافية جاهزةً (اللام) والبحر جاهزاً أيضاً (البحر البسيط من بحور الشعر العربي) والفكرة الاستهلالية (عتاب صروف الدهر) باتت جليةً بالمثل. من هنا انطلقت وعلى بركة الله بدأت، والحمد لله الذي علم بالقلم.

* شاعر من الكويت.

في رثاء الفنان الإنسان الأستاذ غانم الصالح

نَجِدُ فِيهِ وَصَرَفُ الدَّهْرِ فِي هَزَلٍ حَيْرَى ، نُذْبَذَبُ بَيْنَ الْيَأْسِ وَالْأَمَلِ (١)
هَمْ وَغَمٌ وَلَأْوَاءٌ .. كَأَنَّا بِهِ دَهْرٌ تَسْلَى بِنَا فِي سَاعَةِ الْمَلِ (٢)
وَمَا تَكُنْ مِنْ يَدٍ لِلْسَّلَامِ يَبْسُطُهَا إِلَى بَنِيهِ ضُحَى ، فَالْفَتْكَ فِي الطُّفْلِ (٣)
وَقَدْ ضَرَبْتَ بِطَرْفِي فِي مَشَارِقِهِ وَغَرِبِهِ ، وَبَغِيرِ الْخُسْرِ لَمْ يُوَلِّ (٤)

(١) حيرى وحيارى وحيرانون : من الحيرة والتردد وهي صيغة جمع عائدة على الضمير المستتر (نحن) من الفعل (نجد) الوارد في أول المطلع

(٢) اللأواء : المصيبة . أقول : كأن الدهر وهو يُهَارِسُ علينا مَكَارَهُهُ ودَوَاهِيهِ يَتْلُو بنا لاعباً عابثاً ، وهو - كما ترى - تشبيه مجازي ساخر

٩ ملاحظة خاصة بعلم العروض (وهو العلم المعنى بأوزان وبحور الشعر والتقاطيع الصوتية للبيت) : أود الإشارة لإجازة غَرَضِيَّة كان لا بد لي منها حتى يستقيم الوزن بالمعنى الذي أريد ، وهي إقصاء الألف من (كأننا) وتخفيفها . والحق أنه كان بالإمكان وببسر استبدال (كأننا) بـ (أنحن) الاستهامية مثلاً ، للتخلص من هذا التجاوز العروضي وإتمام البيت دون الحاجة إلى اللجوء إليه ، ولكنني أردت المعنى الذي أردت ذاته ولم أحبب التنازل أو المساومة عليه في سبيل "معاملة" الخليل بن أحمد الفراهيدي وعدم الأخذ بالإجازة التي كان هو عَيْنًا كان قد أباحها لي . فقررت بعد طول أثناء وافتكار أن أمضي لما أنا إليه ماض ، وألا أكون مُلَكِيًّا أكثر من الملك . بل إن حتى كبيرتنا الذي علمنا الشعر، ماثي الدنيا وشاغل الناس ، أبا الطَّيِّب المتنبّي كان قد خَفَّفَ الألف وأخذ بمثل هذه الإجازة دون تحرّج ، إذ يقول :

أنا من جميع الناس أطيّب منزلاً وأسَرُّ راجلةً ، وأريحُ متجراً (فَخَفَّفَ الألف من أنا تجاوزاً)

(٣) الضُّعَى والطُّفْل (يفتح الجاء) : وقتان من أوقات النهار، الأول بما يُوازِي الـ ١١ ظهراً ، والثاني بما يوازِي الـ ٥ عصرًا أو وقت الغروب والبيت إجمالاً في محل كناية عن غدر ضروف الدهر وسُرعة تقلّب لِيَالِيهَا بِقَرِينَةٍ أن لا مدَى زَمَنِيَا باننا - كما ترى - بين الضعى والطفل .

ملاحظة من منظور علم البيان (العلم المعنى بكيفية بناء وتركيب الجملة) : لو تأملنا البناء البياني لصدر البيت - أي شطره الأول- لوجدنا أن وجود (من التبعيضية) حرف الجر المعروف أعطى وأضفى إمعاناً وإيجالا أكثر في التعريض بالدهر ودمّ ضروفه . وقد أوردَ الله جل جلاله هذا الأسلوب في محكم كتابه المبين إذ يقول بسم الله الرحمن الرحيم ؟ وإن من شيء إلا يسبح بحمده ولكن لا تفقهون تسبيحهم ؟ ويقول أيضاً في سورة الزُّمَر مُطَاطِباً للجاحدين ومُمعِناً باستحقارهم وتحذيرهم ؟ هل من شركائكم من يفعل من ذلكم من شيء ؟ فلاحظ -رعاك الله- كيف أوردَ القرآن (من التبعيضية) ثلاث مرات متتالية في عبارة واحدة للاستهزاء بتعجزهم الكلي ، فإلى لِرَوِّعَةِ هذا البيان!

(٤) ضَرَبْتُ بطرفي : أرسلتهُ إلى أبعد الآباد، كناية عن عمق التفكير والاستبصار. لم يؤل : فعلها الأصلي (يؤول) وقد تم حذف حرف العلة (الواو) نظراً لدخول أداة (لم) الجازمة عليه ، ومن ثم تم تحريك اللام الساكنة في آخره بالجر لتوافق القافية . والوؤول هو الإياب والرجوع .

ملاحظة من منظور علم المعاني (العلم المعنى بتوارد الخواطر والأفكار على ذهن الشاعر) : فيما يخص مُفردة (وغيره) كان الأصح أن تُورد بصيغة الجمع (ومغاريه) على غرار (مشاركه) في الشطر الأول ، ولكن علة إيرادها مُفردة على ما هي عليه تكمن في سببين اثنين : الأول حتى يستقيم الوزن، والثاني حتى لا تذبل القصيدة وتفقد رمزيتها بالتصريح والتلقين والمباشرة . وهذا السبب الأخير من وجهة نظري كباحث وعاشق للأدب أرى أنه عين الإشكالية الكبرى المويضة التي يعانينا الشعر في عهدنا المعاصر. فقد بات الشعراء وللأسف اليوم ينقسمون إما إلى : شاعر واضح تلقيني ذبح شعره من الوريد إلى الوريد بمباشرة وركاكة (كالسَّيَّاب ومعمود درويش مثلاً) وشاعر آخر شق نفسه وقارنه وقلمه بعيل التجريد المطلق اللامتناهي والتميز الأجوف اللامنطقي (كادونيس مثلاً والحداديين الأقحاح الذين كرهوا الأمة العربية بلنتها الأم!) فكلاهما لا يفهم -أو لا يريد أن يفهم- أن الشعر تكوين طيفي روحاني شفاف ، هو شيء ما بين بين ، فلا هو بالتصريح المبتذل ولا بالبعد المعتزل . إن الشعر ما نأ فتأى ونأى فدنا ، وما يدفعُ القارئ لا عَمَلَالَهُ بعقله وقلبه مما دون الحاجة للغوص في متاهات المفردات الغريبة وغيايب الشَّلَطَاتِ الرُّبِيَّة التي ما أنزل الله بها من سلطان . تلك هي -يا سادة- عين الإشكالية التي أراها اليوم في شعرنا ، إذ قلما قلما جدا يتجدد شاعرنا مُجِيدا شعبيًا يسرني بظلمه أو يُقِنِّعُنِي ولو بمطلع قصيدته ! ويبقى الغراء كل الغراء في بعض الأصنقاء الذين لم تزل قصائدهم ولله الحمد تتفاوت أزجا وعبيراً غياسياً زكياً بليغاً ك : أحمد السليمي وحسين المتدليب ويدر الدريع ومحمد الحرزي وعامر العامر وسالم الرميضي العازمي جازهم الله خير الجزاء . وكم هي مسكينة لغتنا العربية ، فقد باتت تغشى الغريب والتخريب من بني جِلَّتِنَا من أحفاد قحطان وعنّان ، لا من أحفاد كوهين وإبريمان! نحن حقاً في آخر الزمان ، الله المستعان .

دَهْرٌ يُجَدِّدُنَا ، عَادَ ، وَنَحْنُ عَلَى جُرْمِ اجْتِدَالِهِ لَا نَجْرُو عَلَى الْجَدَلِ (٥)
يَصُولُ بِالْبُؤْسِ وَالْبُلْوَى يُجَنِّدُهَا حَتَّى إِذَا لَيْمَ يَوْمًا قَالَ : لَمْ أَصُلْ (٦)
وَنَحْنُ رُكْبٌ نِيَامٌ إِذْ يَسِيرُ بِنَا وَحَالُنَا بَيْنَ (مَنْقُولٍ) وَ (مُنْتَقِلٍ) (٧)
كَ (غَانِمِ الصَّالِحِ) الرَّاضِي بِمَا قَسَمَتْ قَوْسُ السَّقَامِ لَهُ مِنْ مُدْنِفِ النَّصْلِ (٨)

(٥) يُجَدِّدُنَا : يُفَتِّلُنَا بانتقام ، والتجديدُ التفتيلُ بأفطع صُورِهِ كالشكيل والتَّمثِيلُ بالفتيل. عادَ : مُعَدَّ ، باغ . نَجْرُو : نَجْرُو ، وقد خَفَّتِ الهمزة منها لِسُلَاسَةِ السُّرْدِ الإيقاعي للبيت وهو من ذوقيات الصُّنعة . والبيت حَوَى تناغماً موسيقياً ثلاثياً لافتاً قوامُهُ ٩ الجيم واللام والدال ٩ ناهيك عن مُؤَدَّاهُ الخيالي التصويري البعيد ، إذ يقول : إِنَّ الدهر على جَسَارَةٍ وَ ذَبْهَمَةٍ تعديهِ علينا فَإِنَّا لَا نَمْلِكُ أَدْنَى حَقٍّ لِمُجَادِلَتِهِ ، فلا هو الكاف عَنَّا نَوَائِيهِ وَلَا هو الخاشيَ فِينَا رَبَّهُ ! ونحن ندعو صَارِعِينَ : اللَّهُمَّ لَا تَكُنْ لَنَا إِلَى مَن لَا يَخَافُكُ فِينَا وَلَا يَرْحَمُنَا .

(٦) تصوير خيالي وواقعي في ذات الوقت . فالمرض والبلاء والصَّنيق والكدر والدين وربما إدمان الذنوب أيضاً ، كلها لو تأملنا ليست سوى أجناد وقوادٍ تحت إمرة الدهر ولوائه ، هي عَسَاكِرُ الدهر يَتَخَذُهَا لِيَتَخَفَّى بِهَا وَيَبْرِيئَ سَاحَتَهُ . وهذا المعنى البعيد العميق الرَّافِعُ كان قد طَرَفَهُ الشعراءُ مراراً على مَرِّ العصور ولكني لم أجد شاعراً بَرَعَ وأجاد في هذا المنحى كالمتنبي -كبيرِ الذي علمني الشعر والسَّعر- إذ يقول :

أَطَاعِنُ خَيْلًا مِنْ قَوَارِسِهَا الدَّهْرُ وَحِيداً ، وَمَا قَوْلِي كَذَا وَمَعِيَ الصَّبِيرُ

ويقول أيضاً مُسْتَعْرِضاً المعنى ذاته في موضع آخر شاكياً الأيام التي باعَلَت بينه وبين محبوبته :

أَوَدَّ مِنَ الْيَوْمِ مَا لَا تَوَدُّهُ وَأَشْكَو إِلَيْهَا بَيْتَنَا وَهِيَ جُنْدُهُ (هنا نَصَّهَا صِرَاحَةً : وَهِيَ جُنْدُهُ ١)

(٧) والآن وصلنا إلى بيت القصيد . لا أَبَالُغُ إِنْ قُلْتُ أَنَّهُ مِنْ رَجَمِ هَذَا الْبَيْتِ -ومن مَشِيمةِ شطره الثاني تحديداً- . وُلِدَتْ هذه القصيدة كلها بل وعلى ضوء هذا البيت تم اختيار = مطلع القصيدة + قَافِيَتُهَا وهي اللام + بَحْرُهَا وهو البحر البسيط . وإليك الحكاية :

كُنْتُ عَلَى امْتِدَادِ شُهُورٍ طَوِيلَةٍ فِي مَسَمَى رُوتَيْنِي مَرِيرٍ ، يَهْرَمُ فِيهِ الْكَبِيرُ وَيَتَشَبَّهُ فِيهِ الصَّبِيرُ ، لِإِتْجَازِ مَعَامِلَةٍ لَانْتِقَالِي مِنْ وَظِيفَةٍ سَابِقَةٍ كُنْتُ أَشْغَلُهَا إِلَى وَظِيفَةٍ أُخْرَى جَدِيدَةٍ ، وَبَعْدَ أَنْ ثَقُلْتُ مَهْجَرِي وَمِهْجَرِي سَلِيلَتَا أَيُّوبَ عَلَيْهِ السَّلَامُ مَعِي بَيْنَ أَرْوَاقَةِ وَزَارَاتِ "حُكُومَتِنَا الْإِكْتِرُونِيَّةِ" الْيُغَايَابِيَّةِ الْمَجِيدَةِ . بَاشَرْتُ عَمَلِي أَخْبَرًا وَالْحَمْدُ لِلَّهِ فِي يَوْمِ ٣ أَكْتُوبَرِ ٢٠١٠ وَلَكِنْ ، وَفِي الْأَشْيَاءِ ، وَفِي يَوْمِ ٣ أَكْتُوبَرِ تَحْدِيدًا أَشَدَّ عَلَى الْفَنَانِ الْأَسَاطِذِ غَانِمِ الصَّالِحِ مَرَضُهُ الَّذِي تُوْفِيَ عَلَى إِثَرِهِ فِي لَنْدُنْ ، فَصُرْتُ مَا بَيْنَ الْحَزَنِ وَالسُّرُورِ أَتَمَامُ الْقَدَرِ الْمَقْدُورِ ، وَأَقُولُ سُبْحَانَ اللَّهِ أَنَا الْيَوْمَ "مَنْقُولٌ" وَهُوَ "مُنْتَقِلٌ" وَغَدًا سَاكِنٌ أَنَا "الْمُنْتَقِلُ" وَأَنْتِ أَيُّهَا الْقَارِئُ رَيْمًا "الْمَنْقُولُ" وَلَرَبِّمَا سَتَكْتُبُ فِي رِثَاءِ كَهَذَا أَوْ أَشَدَّ حُرْقَةً وَهَكَذَا الدُّنْيَا تَدُورُ . فَمِنْ هَذِهِ الْفِكْرَةِ وَمِنْ هُنَا كَانَتْ وَلَادَةُ الْقَصِيدَةِ . تَبْقَى إِشَارَةٌ لَا بَدَّ مِنْ ذِكْرِهَا مِنْ بَابِ الْأَمَانَةِ الْأَدَبِيَّةِ ، وَهِيَ أَنَّ صَدْرَ الْبَيْتِ مُسْتَوْحَى مِنَ الْحِكْمَةِ الْعَظِيمَةِ الْوَارِدَةِ فِي نَجْمِ الْبَلَاغَةِ : النَّاسُ نِيَامٌ إِذَا مَاتُوا انْتَبَهَوْا ١

(٨) مُدْنِفٌ : مُمَرِّضٌ وَالذَّنْفُ وَالسَّقَمُ الْمَرَضُ . النَّصْلُ : جَمْعُ نِصَالٍ وَهُوَ حِدٌّ السَّيْفِ وَسِنَانُ السَّهْمِ . وَالْبَيْتُ -من منظور علم البيان- حَوَى استعارةً مَكْنِيَّةً تَمَثَّلَتْ بِتَشْبِيهِهِ الْمَرَضَ بِالنُّبَالِ أَوْ الصَّيَادِ الرَّامِيَّ وَالْمَدْمَى بِسَهَامٍ كُنَانَتِهِ بَنِي الْبَشَرِ .

٩ ملاحظة مهمة من منظور علم البديع (العلم المختص بالتخريج النهائي للبيت صوتاً ومعنى وإضافة اللّمسات الأخيرة قبل اعتماده) :

لو تأملنا البيت سنجده -من حيث مَوْقِعِهِ وترتيبه ضمن السَّيَاق العام- بمثابة " هَمْزَةٍ وَصَلٍ " هَامَةٍ وَمِفْصَلِيَّةٍ بَيْنَ الْفِكْرَةِ الْأُولَى مِنَ الْقَصِيدَةِ (ذَمُّ صُرُوفِ الدَّهْرِ) وَالْفِكْرَةِ الثَّانِيَةِ مِنْهَا (رِثَاءُ الْفَقِيدِ الرَّاحِلِ) . وهذه الهمزة أو هذه النقلة النوعية ما هي إِلَّا قَدْ رَشِيقٌ مَعْرُوفٌ وَشَهِيرٌ فِي عِلْمِ الْبَدِيعِ يُسَمَّى بِـ "قَنْ التَّخْلُصِ" وَفِيهِ يَتَخَلَّصُ الْمُتَكَلِّمُ مِنْ فِكْرَةٍ مَا سَابَقَتْ قَدْ اسْتَفِيدَتْ لِأُخْرَى جَدِيدَةٍ كَلِمَةٍ لَهَا ذات ارتباط معنوي لما قد كان في الفكرة الأولى . ولذلك بدأنا البيت كما ترى بعرف تشبيه (كـ ٩ كغانم) ليكون الرُّبْطُ بِالْبَيْتِ السَّابِقِ عَلَى هَذَا النُّعْوِ (مُنْتَقِلٌ؟ كغانم) . وَفِي التَّخْلُصِ هَذَا -على عُسْرِ تَحْضِيرِهِ وَإِعْدَادِهِ وَالتَّهْمِيدِ إِلَيْهِ- إِلَّا أَنَّهُ ذُو لَذَّةٍ وَفِيهِمَةِ بَلْ وَمَعْرِزَةٍ خَاصَّةٍ عِنْدَ أَهْلِ الصُّنْعَةِ ، وَلِذَلِكَ لَمْ يُبْدَأِ الْقَصِيدَةَ بِرِثَاءِ الْأَسَاطِذِ غَانِمِ مَبَاشَرَةٍ كَمَا نَلَاخِظُ - رُغْمَ أَنَّهُ يَشْكَلُ الْفِكْرَةَ الْحَوْرِيَّةَ الْأَسَاسِيَّةَ فِيهَا- بَلْ ابْتَدَأَتْ بِتَهْمِيدِ بَعِيدٍ تَمَثَّلُ بِذَمِّهِ لِتَصَارِيفِ الْأَيَّامِ وَشَكَايَتِي مِنْهَا ، مِمَّا أَضْفَى عَلَى تَخْرِيجِ الْأَبْيَاتِ بَعْدًا وَأَفْقًا وَشُمُولِيَّةً أَوْسَعَ فِي الْمَعْنَى ، فَمِنْ مَنَا لَا يَشْكِي دَهْرَهُ ١٩

الفارس الحاسر الماضي بلا مدد
 الصابر الشاكر المحمود سيرته
 ومن قضى وحده في غربة منعت
 خطت له (لندن) تاريخ مولده
 كذلك الموت ما ينريه غافله
 يا من تبعت أداء الفرض بالنفل
 ومن مثلت لأعراف عرفت بها
 خمسون عاماً ونيف ما ونيت تأج
 وقت في السبق أقراناً مشيت بهم
 حتى إذا استياسوا من دركك انتهجوا الـ
 وأنت تخططف الأضواء مرتسماً

من جُنْدِه لِنِزَالِ المَوْتِ مُرْتَجِلٌ (٩)
 عَلَى لِسَانِ العَدَا - سَيَان - والأهْل
 عَنْ مَتْنِهِ الرِّبْتَ والتَّعْلِيلَ بِالقُبْلِ (١٠)
 واليَوْمَ (لندن) تَمْسِي مَعْرِجَ الرَّجْلِ (١١)
 أ فِي ذُكَا ؟ أَمْ سَمَا ؟ يُرِيدُهُ أَمْ رُحْلُ ؟ (١٢)
 وَمَنْ رَحَلَتْ بِلا فُحْشٍ وَلَا ثَمَلٍ (١٣)
 مُمَثِّلاً لَامْتِثَالِ مَضْرِبِ المَثَلِ (١٤)
 جَا ، كَمَا النَحْلُ لَمْ تَرْكَنْ إِلَى كَسَلٍ (١٥)
 مَشَى الهَوَيْنَا - وَقَدْ شَدَّوْا - عَلَى مَهْلٍ (١٦)
 تَقْلِيدَ كَيْمَا يَنَالُوا النُّجْجَ بِالحِيلِ
 عَلَى شِفَاهِ البَرَايَا بِسَمَةِ الجَذَلِ (١٧)

(٩) الحاسر : الأمل غير المدجج بالعتاد والسلاح والمراد هنا غير المستعد . مرتجل : راجل . على قدميه بلا دابة ثقلة .

(١٠) قضى : توفى . متنه : كتفه . الربت : من الفعل يربت وهو المسح باليد على المريض أو المحزون لمواساته والتخفيف عنه .

(١١) إشارة إلى أثر مسرحية (باي باي لندن) في بزوغ نجمه ، ومن عجائب الدهر أن تكون لندن ذاتها مهوى أقول هذا النجم

(١٢) دكا (بضم الدال) : الشمس ، وأصلها دكاء بالهمزة وقد خففت ضرورةً لسلامة الوزن . وهذا البيت ذو أهمية لأنه بمثابة المعنى العام للشارد الذي يلجأ إليه الشاعر لاختتام فكرة ما عاقلة حاضرة ، وهو ما قد تم هنا عيناً . وأما الصعوبة التي واجهتني في هذا البيت فهي المفردة (رُحْل) إذ من غير اليسير بصراحةً توظيف اسم هذا الكوكب والحمد لله ميسر الأمور .

(١٣) النفل : صلاة النوافل ، إذ كان الأستاذ غانم من المحافظين على صلاته - رحمه الله - وذلك بشهادة زملائه في المجال الذين أجمعوا على أنه كان يأمر بوقف العمل لحين الفروع من الصلاة عند دخول أذانها . الثَّمَل والثَمالة : السكر ، ولجعلها صفة تنطق ثَمَل - بكسر الميم .

(١٤) لاحظ الموسيقى الداخلية للبيت ووقع زينيتها المتناغم على أذنيك ؟ تاهيك عن توظيف زوي القافية المعنوي والبنائي .

(١٥) وَنَيْت : ضَعُفَت . التَّأَجَج : النشاط الوَقَاد المستمر .

؟ ملاحظة بيانية : بالنسبة لمفردة (كسل) لقد ارتأيت حذف (ال) التعريف منها بعد أن كانت (الكسل) عل الرغم من جرسها اللطيف بوجود (ال) التعريف ، وذلك لأن (ال) التعريف في حال دخولها فإنها ستعمل من المفهوم البياني على تقييد الكسل إياه ، وكأني بهذا أكون قد قصدت كسلاً يعينه دون سواء ، وهذا يخالف المنطق والمعنى المراد .

(١٦) الهَوَيْنَا : المشي الهادئ بلا عجلة ولا هرولة ، والبيت كناية عن مدى تفوقه - رحمه الله - مقارنةً بنظرائه . وأما عبارة (وقد شَدَّوْا) فجملة اعتراضية عائدة على الأقران : أي أنهم قد أسرَعُوا قدر المستطاع للعاق بك يا غانم وأنت تسير على رسلك واثقاً .

(١٧) البرايا : الناس . الجنل : الفرج .

مَنْ كُلِّ دَوْرٍ يُطَوِّلِي سَوَاكَ لَوْ أَبَدٌ
وَكُلِّ دَوْرٍ عَلَى الْأَجْيَالِ ذِي عِبَرٍ
(عَيْسَى الدَّهَّانُ) وَ(سُلْطَانُ) وَ(كَامِلُ أَوْ
جَسَدُهَا ، فَتَسَاوَيْنَا بِهَا أَنْسَاءُ
يَا (غَانِمًا) غَنِمْتُ مِنْهُ الْبِلَادُ فَمِنْ
يَا مَنْ حَوَيْتُ مِنَ الْأَخْلَاقِ أَكْرَمَهَا
مَا كُنْتُ أَحْسَبُ أَنَّ الْفَنَّ مِثْلَ بَنِي
حَتَّى رَأَيْتُكَ مَمْدُودًا عَلَى خَشَبٍ
سَفَلْتُ جِسْمًا إِلَى قَبْرِ عَلَوْتُ بِهِ
وَكُنْتُ أَشْفِقُ مِنْ دَمْعِي عَلَى بَصْرِي

تَغَاهُ دَوْرًا .. غَدَا سَرْجًا عَلَى جَمَلٍ (١٨)
وَكُلِّ دَوْرٍ سَنِيْدٌ غَيْرُ مُبْتَدَلٍ
صَافٍ وَ(رَاهُ) وَ(نَهَاشُ) وَقَبْلُ (عَلِي) (١٩)
رُغْمَ انْقِسَامَاتِنَا فِي الْفُكْرِ وَالْمِلَلِ
فَنَّ نَبِيلٌ بِنْبُلِ الطَّبْعِ مُشْتَمِلٌ (٢٠)
وَذَاكَ مَغْزَى أَنْبِغَاثِ الْوَحْيِ وَالرُّسُلِ (٢١)
الْأَيَّامِ ، تُوْهِى عُرَاهُ بَغْتَةُ الْأَجَلِ
مُكْفَنُ الْجِسْمِ سَاجٌ فَوْقَ مُغْتَسَلِ
ذَكَرًا وَقَبْرًا ، فَحَزَّتْ الْعُلُوُّ مِنْ سَفَلِ (٢٢)
وَالْيَوْمَ تَبْكِيكَ مِنْي مُقْلَةً الْمُقْلِ (٢٣)

(١٨) كان لزاماً تدبيل هذا البيت بعلامة تنجيب لما لهذا البيت من دلالة وكناية لطيفتين على موهبة وتجويمية الأستاذ غانم وعلى أدائه الراقي الذي كان يجيده -رحمه الله- . وأنا ومن هذا المنطلق أتحدّى أيّ مُشاهد أو ناقد أن يأتي بأيّ ممثل أو مؤدٍ يمكن له أن يجسّد دَوْرَهُ في مسرحية باي باي لندن بنفس الإجادة والدقة والإيماء والخفة والزوعة التي أبداهما رَحِمَهُ اللهُ بِرَحْمَتِهِ الْوَاسِعَةِ.

(١٩) أدوار معطّات بارزة في مشواره رحمه الله ، و(علي) هنا قد تحمل تأويلين اثنين : إذ يمكن تأويلها على أنها شخصية (علي بن يقبله) التي جسّدَهَا الرَّاحِلُ في مسرحية فُرسَانِ الْمَنَاخِ . أو على أنها -وهو الذي قصّصْتَهُ عَيْنًا- شخصية (الإمام علي بن أبي طالب) كرم الله وجهه. تلك الشخصية التي كانت أول دور على الإطلاق يؤدّيه ويلعبه الأستاذ غانم الصالح أيام نشاط التمثيل الطلابي في مدرسة قتيبة سنة ١٩٥٢ قبل ظهور فتاوى التَّعْزِيمِ ، وقد نال -رحمه الله- نظير دَوْرِهِ هذا هدية ثمينة من وزير المعارف آنذاك بعد أعجابه الشديد به، وبعد أن قام غانم (الإمام علي) بطعن زميله الطالب (عمرو بن عبد ود) وراح الدم (الحبر الأحمر) الذي ابتكره غانم نفسه كخدعة) يسيل على خنثية المبتدع أوَسْبَطَ دَهْولَ الحضور ودَهْولَ وزير المعارف الذي خالته دما حقيقيا قانيًا، فأهداه لقاء ذلك قلما نادرا من ماركة Parker الفاخرة الإنكليزية. فَرَحِمَكِ اللهُ يَا أَبَا صَلَاحٍ وَحَشْرُكَ مَعَ صَاحِبِ أَوَّلِ دَوْرٍ جَسَّدْتَهُ بِعَقْلٍ لَا إِلَهَ إِلَّا هُوَ

(٢٠) يا غانمًا غنمت : هذا الفن الجميل من فنون علم البديع يسمى "الجناسُ الاشتقائي" وقد أورده المرلى عز وجل في كتابه العزيز على غير مرّة كقوله بسم الله الرحمن الرحيم يَا أَسْفَى عَلَى يُوسُفَ؟ وقوله أَكُنَّ أَنْصَرَفُوا صَرَفَ اللَّهِ قُلُوبَهُمْ؟. والطريف في الأمر -أنها القارئ الحبيب- أن غانمًا نفسه كان قد استخدَمَ هذا الفن في مسرحية باي باي لندن ولكن بلهجتنا العامية الكويتية فنجح بإضحاك الجمهور بذكاء وثقافة وفنٍ ، حيث يقول في المشهد الأول للنأدلة : حطّي آيسن آيسنّي مِن دِنْيَاجٍ (آيسن- آيسنّي) وفي المشهد الثاني يقول : أَنَا بَرُوحُ جَزِيرَةِ تَاهِيْتِي بَاهِيْتِي جَمَن يَوْمَ (وهنا تَاهِيْتِي وبَاهِيْتِي)!

(٢١) إشارة إلى حديث الحبيب المصطفى عليه أفضل الصلاة وأزكى السّلام: " إِنَّمَا بُعِثْتُ لِأَتَمِّمَ مَكَارِمَ الْأَخْلَاقِ " .

(٢٢) فن الطَّبَاقِ (الأتیان بالكلمة وضدّها) هو أجمل ما ارتدّى به هذا البيت ، إلى جانب التصوير الثنائي المكسي بين الرُّوح والجسد

(٢٣) المقلّة : العين . أقول ، كانت بي نفاسةً وحرصٌ على ارتداد الدَّمْعِ من عيني ، ولكنّي اليوم لم أعد أملك منعةً بعد فَقَدْتُ ؟ ملاحظة من منظور علم البديع : البيت هنا يستعرض فناً جميلاً آخرًا من فنون علم البديع يُعرَفُ بـ "فن التّضمين" وهو أن يُعمد المتكلم إلى إدراج مقولة أو حكمة أو عبارة شهيرة لشاعر أو قائد أو خطيب ما ، ثم يقوم بتغيير جزء منها دون إتمامها كاملة وفق ما يَرْتَبِيهِ وَيَطْلُبُهُ الموقف ، فالشطر الأول ما هو إلا صدر بيت ذائع للمتنبى -كبيرنا الذي علمنا السّعر- يقول فيه للأحبة المرتحلين :

قَدْ كُنْتُ أَشْفِقُ مِنْ دَمْعِي عَلَى بَصْرِي وَ الْيَوْمَ كُلُّ عَزِيزٍ بَعْدَكُمْ هَانَا

وقد قُتِبَ باستبدال (قد التوكيدية) منه بـ (واو الوصل) لضمان سلاسة تسلسل السّرد . وبعد أن اكتفيت بإيراد شطره الأول ، عدلت عنه إلى شطر جديد آخر أراه -من وجهة نظري مُعَايِدَةٍ وَمِنْ عَيْنِ نَاقِدٍ مُنْصِفٍ- أَقْبَى وَأَدْلُ

إِنْ كَانَ أَضْنَاكَ مَا أَنْضَاكَ مِنْ سَقَمٍ فَحَسْبُكَ الْخُلْدُ مَا يُكْسِيكَ مِنْ خُلَلٍ (٢٤)
 أَوْ كَانَ أَظْمَاكَ مَا بِالصَّنَرِ مِنْ أَلَمٍ فَشَرُّكَ الْيَوْمَ نَهْرُ الْخَمْرِ وَالْعَسَلِ (٢٥)
 وَيَطْشُهُ اللَّهُ طَيْفٌ مِنْ لَطَائِفِهِ تَكْثِيرُ أَجْرٍ وَتَكْفِيرُ عَنِ الزَّلَلِ (٢٦)
 قَدْ قُلْتَهَا سَلَفًا : " غَدًا سَتَذْكُرُنِي إِنْ حَانَ حَيْنِي عَنِ الدُّنْيَا وَمُرْتَحَلِي " (٢٧)
 وَالْمَرْءُ فِي أَمَلٍ ، وَالنَّفْسُ فِي مَطَلٍ وَبَيْنَ ذَيْنِ وَذِي عَزْرِيلٍ فِي شُغْلٍ (٢٨)
 هَذَا رِثَاءٌ (قَبَازِد) أَتَاكَ بِهِ وَوَجْهُهُ مِنْكَ مُحَمَّرًا مِنَ الْخَجَلِ (٢٩)

من الشطر الثاني الأصلي للمتنبى . ولست لأزكي نفسي أستغفر الله وإنما سبب ذلك وتفسيره أننا لو قارنا الشطرين لوجدنا أن المتنبى اكتفى فقط بإبلاغ الأجيال أن العزيز قد هان بعدهم (وليت شعري أي جديد في هذا يا أبا الطيب هداك الله وأصلح بالك؟) بينما في شطرنا الثاني هنا قمنا بتضخيم عظم المفاجعة لدرجة جعلنا مدى الأسى ممتداً ليُسيل حتى عيون العيون وتَمُوَعُ الدموع وماقي الماقي أسفاً وسَمَماً وكَمَداً ، بل وكأن لكل مُقَلَّةٍ باكية على الفقيد الراحل ... مُقَلَّةٌ أخرى بدخلها باكية ناجية نادية !

(٢٤) أضناك : أوجعك وآذاك . أنضاك : أنحكك وأهزلك . وقد تعمدت أن أناب بين حرفي الضاد والنون من الفعلين السابقين لأستوفي هنا من فنون علم البديع يعرف بـ "التبديل" خلل : قلائد ومفرداتها خلّة.

(٢٥) إذ كان يُعاني رُحمة الله برحمته الواسعة من احتقان مائي كثيف بالثرة ، الأمر الذي مُنَعَهُ حتى الكلام في أواخر أيام حياته . والبيت إشارة إلى الآية الكريمة بسم الله الرحمن الرحيم ؟ وأنهار من خمر لذة للشاربين وأنهار من عسل مُصَفًى ؟

(٢٦) إشارة إلى تلك الحكمة الروحانية البليغة التي نطق بها الإمام جعفر بن محمد الصادق عليه السلام - وكان أعلم أهل زمانه - حيث يقول: " لا ينال العبد حقيقة الإيمان حتى يرى البلاء رخاءً والرخاء بلاءً " وهي لغمري حكمة عرفانية لا يدرك كنهها إلا ذو قلب سليم.

(٢٧) الحين (بسكون الياء) : الأجل . والبيت هنا ما هو إلا ترجمة لكلمته هو -رحمة الله- في أحد أعماله إذ يقول :

Tomorrow you remember me tomorrow , when I leave for my country tomorrow

http://ArchiveSociety.org.uk
 وما نحن الآن ، بعد وفاته ، لنحقق نبوءته نظماً ووزناً وحاشية ودموعاً

(٢٨) بيت ختام الرثاء وإقفال الفكرة . ولابد لهذا النمط من الأبيات أن يحتوي في بنائه على فكرة عامة موسوعية كبرى كما هو الحال هنا . أقول مُوجِزاً حال الدنيا وحال الركبان عليها : كم نحن حمقى ، تستبد بنا آمالنا وتلفتنا عن آجالنا وتُسَوِّفُنَا نفوسنا التوبة ، وفي الأثناء عزرائيل ملك الموت مشغول دائماً وأبداً بقبض أرواحنا . وهذا المعنى طرّقه المتنبى في قصيدة رثاء بائنة بديعة - وكل قصائده بديعة - :

وعاد في طلب المتروك تاركه إنّا لنغفل والأيام في الطلب

أما ذا و دان : فهما اسم الإشارة نفسه (ذا) مع إضافة نون زائدة على الثاني ، فوفقاً للقاعدة ، يجوز للمتكلم إضافة إحدى اضافتين شتين على اسم الإشارة (ذا) فيما أن يُضَيَّفَ هاء على أوليه ليُصَيِّحَ (هذا) أو نونا على آخره للتثنية فيُصَيِّحُ (ذان) . ولا أشك أن كثيراً لا يعلمون أن الهاء من (هذا) هي في الأساس هاء زائدة داخلة بلا صلة جذرية وإنما نحن نلفظها للفت انتباه المستمع لا أكثر . والبيت يستعرض أيضاً "فن التسميط" وهو تكرار حرف القافية ذاته في البناء الداخلي للبيت على جرس متواتر (أمل مطل شغل) .

(٢٩) بيتٌ تخلص جديد ونقله فكرياً أخيرة ولكن هذه المرة تجاه ناظم القصيدة وشاعرها . وهذا لونه معروف ومطروق عند الشعراء إذ يعتمدون غالباً إلى الالتفات إلى أنفسهم في ختام قصائدهم للبرّح بغواطرهم ومطويات خبايا صدورهم لصاحب القصيدة المقصود استعطافاً منه واستلطافاً . أقول : عذراً أبا صلاح فهذا جهل قلبي وأنا ملي.

؟ ملاحظة نحوية : يمكنك عزيزي القارئ -والأمر لك- أن تنصب (محمرّاً) أو أن ترفعها (محمرّاً) . إذ في حالة النصب فسُتَعَرِبَ على أنها حال منصوب للفعل (أتاك) الوارد في صدر البيت ، وفي حالة الرفع فُجَبِرَ مرفوعاً لجملة اسمية مبدؤها (وجهه) السابقة لها في نفس الشطر.

يَرْجُو السَّمَاحَ إِذَا الإِعْرَابُ عَيَّبَ بِهِ وَ عُنْدَهُ إِنْ وَهَتْ بِالسَّبَبِ صَنَعَتُهُ
وَزُنَ الْخَلِيلَ إِذَا بِالْقِسْطِ لَمْ يَكَلْ (٣٠) أَنْ صَدَّقَهُ بَدُ (أَمْرُو الْقَيْسِ وَالْهَذَلِي) (٣١)
مَرْثِيَّةً ، مَا لَضَادِّي يَمُرُّ بِهَا إِلَّا تَأَبَّطُ غَيْظًا : لَيْتَ هَذِهِ لِي! (٣٢)
فَلَا تَلَمَّ وَلَهَا مَادَّ الْوُودَادُ بِهِ فَرَّاحَ يُنْشِي رِثَاءَ الشَّعْرِ كَالْغَزَلِ (٣٣)
عَافَ الْكَرَى سَامَرَ الْأَسْحَارَ فَيْكَ وَغِي رُهُ لِرَبِّةِ ذَاتِ الْغُنْجِ وَالْكَحَلِ (٣٤)

(٣٠) الخليل : الخليل بن أحمد الفراهيدي مبتكر البُحُور والأوزان الشعرية . يَكَلْ : أصلها (يُكَال) أي يوزن وقد حُذفت الألف (العلّة) لدخول (لم) الجازمة عليه تماما كما هو الحال في (لم يَصِلْ) و (لم يُؤَلِّ) . ولقد تم توظيف الفعل بشكل مهذب مؤاتٍ والحمد لله.

(٣١) وَهَتْ : صُنِعَتْ وَخَارَتْ . السَّبَبُ : كلمة شائعة في عَرَفَ أهل الشعر وتَعْنِي مَدَى استقامة البيت معنًى ووزناً وبناءً . بَدُ : فائق . أَمْرُو الْقَيْسِ وَالْهَذَلِي : شاعران مَغْضُومَان وقد حُفِّقَتْ (ؤ) من أَمْرُو لسلامة الوزن . أقول مُمَبَّرًا : وإن كان شعري ليس بالمسيوك ولا بالحيوك فصَبَّكَ مِنْهُ صَدَقَةٌ ونَقَاءٌ صدر قائله

؟ إشكالية جدلية لا انتهاء لها : أيهما أشعر ؟ التَّيْلِدُ الصَّادِقُ أم التَّيْلُغُ الكاذب ؟

وفي هذا الصَّدَد أود الإشارة إلى إشكالية طالما تجادل بشأنها أرباب اللغة ، وهي السؤال التالي : أيهما الأشعر ؟ أ هو الشاعر صاحب الأدوات التعبيرية السَّابِكة الفاتكة اليليفة الأخاذة الساحرة الأسرة للعقول والألياب ؟ أم هو ذلك الشاعر الذي عافَ وترك كل هذه الترسانة التعبيرية المذكورة ومكتفياً منها بالنزول اليسير ومعتبداً بهذا الترك على صيد شعوره وشفاء سريرته وإخلاص نيته وبياض ثوبه ؟

الجواب : لا جواب ! فاله (المتنبى) مثلاً -كبيرنا إياه- شاعرٌ يَمَثِّلُ النموذج الأول بلا منازع ، شاعرٌ عظيم جبار خلاق مبدع عبقري عملاق لا يُدَانِي ولا يُجَارَى ، مَالِي الدنيا وشَاغِلُ الناس ، شاعر الحكمة والفلسفة والعظمة ولكنه وللأسف .. غير صادق فيما يقول بل ويكادُ الكَذِبُ يَتَفَاوَحُ مِنْ بَيْنِ قِصَارِيحِ أَيْبَاتِهِ حَتَّى يَرْكُمَ الْأَنُوفَ وَيَقْبَحُ الْحَوَيْصِلَاتِ الْهَوَانِيَّةَ فِي الصُّدُورِ ! بينما شاعرٌ عَفِيفٌ كـ(أبي فراس الحمداني مثلاً) الذي يَمَثِّلُ النموذج الثاني والذي لا يكاد يملك عشر ما يملكه المتنبى من الجلال التعبيري ، نجد شعره -بخلاف المتنبى- قَبِلَ مِنْهُ الْعُيُوفُ وَالْأَرْدَانُ وَتَقَشَّعُوا لِصِدْقِهِ الْجَلُودَ وَالْأَبْدَانِ ، فهو بحق شاعرٌ عَفِيفٌ ذو مروءة وطهارة ، شَاهِدُهُمَا الْأَفْضَلُ وَأَيُّهُمَا الْأَشْعَرُ ؟ لَسْتُ أَدْرِي . اكتفي بالقول : لكل وجهة رائعة ! وطوبى لمن جَمَعَ صِدْقَ المنطق وبراعةَ الْيَرَاعِ معاً كسيدنا الأَمجد أبي القاسم محمد صلى الله عليه وآله وسلم .

(٣٢) قيل لسقراط : ما أسوأ فعل يفعله المرء ؟ قال : وإن كان على الحق ؟ قيل : وإن كان على الحق . قال : مدحه نفسه . وحاشى لله -عزيرى القارئي- أن أرتكب هذه الحماقة ولكن وكما أشرت مسبقاً إنما الهدف من هذا الأسلوب هو محاكاة المذهب الشعري عند أهل الصنعة لا أكثر . كقول أبي الطيب :

أَنَا الَّذِي نَظَرْتُ الْأَعْمَى إِلَى أَدَبِي وَأَسْمَعْتُ كَلِمَاتِي مَنْ بِهِ صَمَمٌ !
أَنَا مَلَأْتُ جُفُونِي عَنْ شَوَارِدِهَا وَيَسْهَرُ الْخَلْقَ جَرَّأَهَا وَيَخْتَصِمُ

وَقَوْلُ الشَّاعِرِ الصَّدِيقِ بَدْرِ الدَّرِيْعِ : فَعَزَّاهَا - قَرِيضًا - أَنْتَهُمُ الدُّهْرُ دُونَهَا مَتَانِي صَدَّاهَا فِي الزَّمَانِ فَرَائِدُ
أَذْكِي بِهَا الْأَبْيَاتَ فِي غَيْهَبِ الدُّجَى فَتَرَهُوْا ، كَمَا لَأَحْتَ بَلِيلَ فَرَائِدُ

ضادّي : صفة عائدة على لغة الضاد اللغة العربية والمراد منها كل من له اشتغال بالغة من أدب أو رواية أو .. إلخ . تأبَّط : غيظاً : كناية عن غبطة المرء لنيل ما قد حازَه غيره . وقد استوحيت هذه اللفظة من شاعر قديم كان يُلقَّب بِ(تَأَبَّطُ شَرًّا) وله قصة لا مجال لمرضاها .

(٣٣) وَلَهُ وَوَالِهِ : مشتاق . مَادَّ ب : عَصَفَ ب . يُنْشِي : ينظم . أقول له : لا تَلْمَني إِنْ سَهَوْتُ لِشِدَّةِ إعجابي فَتَغَزَّلْتَ بِكَ دُونَ أَنْ أَتُحَاكَ ! وهناك صيغة أخرى للشطر الثاني قد تكون أجمل وأدل وهي : (فَرَّاحَ يُغَزِّلُ نَعْمَ الشَّعْرِ مِنْ غَزَلٍ) إذ يغزل وغزل : جناس غاية في الرقة

(٣٤) عَافَ : ترك . الْكَرَى : النعاس . الْأَسْحَارُ : مفردُها سَحَر وهو وقت انتصاف الليل وفيه يقول تعالى وَأَسْتَغْفِرِينَ بِالْأَسْحَارِ . الْغُنْجُ : الدُّلَال وهو من أجمل معانٍ الأُنثَى (وَأَحَدُ أَسْلَحَتِهَا فَنَكَا وَإِلَامَا) وَصَدَّقَ وَيْلِيَّامُ شَكسبير :

A sword kills once , while kindness many times . المراد : سَهَرَتْ كَرَامَةُ لَعِينِكَ وَالشَّعْرَاءُ سَهَرُوا لِلْجِسَانِ الْكَحِيلَاتِ .

لَوْلَا افْتِجَاعُكَ مَا اتَّظَّ خَافِقُهُ وَلَوْ لَغَيْرُكَ لَمْ يَنْطِقْ وَلَمْ يَقُلْ (٣٥)
 وَقَدْ يَهِيلُ الْفَتَى رَمَلاً عَلَى جَدِّهِ وَهُوَ فَقَدْ الَّذِي وَارَاهُ لَمْ يَهْلُ! (٣٦)
 صَلَّى إِلَهُهُ عَلَى الْمُخْتَارِ مِنْ مُضَرٍّ مُحَمَّدًا خَيْرَ خَتَمِ السَّادَةِ الْأَوَّلِ (٣٧)
 وَالْأَلِ وَالصُّحْبِ وَالْأَتْبَاعِ مَنْ صَلَحُوا ثُمَّ السَّلَامُ عَلَيْكَ يَا (فَتَى الْجَبَلِ) (٣٨)

(٣٥) افتجاعك: كلمة مركبة من اسم وضمير معاً ، وأصلها افتجاعك إياه ، وقد أوردَ الحق تبارك وتعالى هذا الاختصار البليغ في محكم كتابه مطمئناً حبيبهَ محمداً صلى الله عليه وآله وسلم فَسَيَكْفِيكَهُمُ اللهُ؟ أي فسيكفيك إياهم. التثقل : تحرق

٩ كلمة لا بد منها فيما يخص الشطر الثاني (ولو لغيرك لم ينطق ولم يقل) : يشهد الله أن لولا غانم الصالح ولولا كونه من الملتزمين ديناً وخلقاً وثقافة لما كتبت حرفاً واحداً ، فالمسألة -عزيزي القارئ- ليست عاطفة جياشة فحسب أو حياً عابراً أعمى بل القناعة لا سواها هي المحرك والحك . ولا أخالني سأرثي فنانا أو ممثلاً أو إعلامياً أو سياسياً آخرًا غيرَه مع تقديري للجميع . هو غانم وحده غانم ولا غير، وستبقى الأيام شاهدة على عهدي وصديقي بإذن الله

(٣٦) بيت شارد من الطراز الأول ، ولربما كان -من وجهة نظري كناقذ لا ناظم- أبلغ ما تمخضت عنه هذه القصيدة ، أقول : ليت حزن من نقيد يعتجب بلحظة احتجاب مسببه تحت الثرى . والحق أقول أنني وحتى هذه الساعة لست أدري والله كيف تدفق من بين جوانحي هذا المعنى الدقيق بهذه الانسيابية وهذه الكيفية . يبدو أنني حقاً مهمومٌ كل الهم رحيل الفنان غانم الصالح -رحمه الله- إذ لولا معية هذا الرجل لما تبادر على خاطري هذا المعنى الدفين . وصلى الشاعر (ابن الرومي) حين قال : الشعر مهنة كددة (والشاعر مخلوق نكد) فهو يقتات على الحزن والأسى والنم والألم ليشبع بها قلبه وقريحته على السواء. والحق أن ما عشته مع هذه القصيدة شبيه بما قاله ابن الرومي في "الإنفعال" بشكل عام من حزن أو مسرة أو كره أو معية ، ليس سوى طاقة انشطارية كامنة في خلل الشاعر Kinetic Energy تشعنه وتسجره فينفجر قلبه ولسانه شعراً ونظماً وكلاماً . ولذا -وكدليل تاريخي قطعي- نجد أن (عنترة بن شداد) الذي طالما كتب الغزليات في حبيبته (عبلة) لم يكتب ولا بيتاً واحداً بعد مَرَامَا !! أكانت عبلة قبيحة إلى هذا الحد؟ كلا، كل ما هنالك أن الشوق المحفز الانفعالي لديه حبا بلقيها وانطفا وانكفا . فكان على الشعر النفا .

(٣٧) للأسف -وبغلاف البيت السابق- هناك سقطة بلاغية واضحة في الشطر الثاني من هذا البيت تمثلت بمفردة (السادة) التي رغم كونها غير سيئة إلا أنها غير دقيقة وغير معبرة ولا تحمل أية إضافة البتة بل وتعد تهرياً - وأعترف بذلك- للغلاص من مآزق عجزني عن إيجاد مفردة بديلة أكثر تماهياً و دقة لوصف (الرسل) شريطة أن تكون على نفس وزن (سادة ٠/٠/٠) فأسف وأعتذر لكم وإن شاء الله سأحاول في المستقبل معاودة البحث مجدداً

(٣٨) جوال نظمي للقصيدة وأنا أبحث عن توظيف مُلائم لمفردة (جبل) ولكن دون جدوى ، حتى جاء هذا البيت الختامي ليرتكز وترسو مفردة (جبل) على أحرز مُشْكِلٍ وقرار ، ولا أظن أن (فتى الجبل) هذه تحتاج إلى شرح أو إيضاح . فرحمك الله يا أستاذ غانم.

٩ إشارة أخيرة لدوي الاختصاص فقط فيما يخص علم العروض : كان الأصح إلحاق حرفاً زائداً -كالميم مثلاً- على (عليك) في الشطر الثاني من البيت لتكون (عليكم) لإشباع التفعيلة واستيفاء الوزن على وجه الأكمل ، ولكني ارتأيت هنا الأخذ بالاستثناء والاكْتفاء بضمير المُخاطَب (لك) حتى لا أسوق الخطاب المفرد -الذي أنوي توجيهه للرأجل- بصيغة الجمع بلا مُسوِّغٍ منطقي مقبول سوى كونني أريدُ إشباع البحر ليس إلا ، خصوصاً وإن هذا الاستثناء الذي تم الأخذ به لا يعارض ولا يعرقل نغمة وإيقاع بحر القصيدة ، البحر البسيط .

انتهى الشعر والشرح ، والحمد لله رب العالمين ورحم الله الأستاذ الراحل الإنسان غانم صالح الخويتم وأسكنه فسيح جناته برحمته التي وسعت كل شيء ، هذا والسلام عليكم ورحمة الله وبركاته . فسألكم الدعاء

ملامح كتاب

إعداد: عبدالله عيسى*

اسم الكتاب: ذلك البحر

النوع: مجموعة قصصية

المؤلف: ليلى محمد صالح

الناشر: المؤلف - الكويت ٢٠١٠

عدد الصفحات: ١١٢ قطع متوسط

مجموعة قصصية للكاتبة الأستاذة ليلى محمد صالح عضو رابطة الأدباء في الكويت، تحاور الواقع و تحلله من خلال قصصها الحادثة في أطر واقعية بقدر ما تحمل من خيال، و تشمل المجموعة قصصاً بعنوانين موحية مثل: ذلك البحر، مازال الباب مفتوحاً، فر غرفة MRI و للمساء لغة أخرى.

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

اسم الكتاب: لم تعد تبالي

النوع: مجموعة قصصية

الكاتب: ياسمين عبدالله

الناشر: الفارابي - لبنان ٢٠١٠

عدد الصفحات: ٨٤ قطع صغير

قصص قصيرة مجموعة في هذا الكتاب تحاكي خيالات العالم الذي أصبح صغيراً ، بعنوانين تتم بهضمونها الملفز، تتميز المجموعة بشيء من الرمزية، عناوين بعض القصص: إنه معي، أنت...، الآن، الآن، معا نمضي، ثوب أخضر، أنا و هي، وسراس، ستعود بالأمس، هم السابقون و نحن اللاحقون.

* كاتب من الكويت.

اسم الكتاب: ابن الثقافة ..و أبو الرواية

النوع: توثيق سيرة

المصنف: د. عبدالله الحيدري

الناشر: النادي الأدبي بالرياض ٢٠١٠

عدد الصفحات: ٢٣٧ - القطع المتوسط

كتاب يورخ و يوثق لحامد حسن دمنهوري أحد أعلام الأدب الحجازي في المملكة العربية السعودية، أصدره النادي الأدبي في الرياض بمناسبة انعقاد مؤتمر الأدباء السعوديين الثالث، و يشمل الكتاب قصة "كل شيء هادئ" في عشرين صفحة، كما يشمل سيرة ذاتية و بيبلوغرافيا لأعمال الفقيه، و أنموذج عن خطه.

اسم الكتاب : العربية ..طرائق اكتسابها

النوع:بحوث و مقالات

المصنف : د محمد حسن الطيان ، تحرير: أحمد عبدالرحيم

الناشر:منتدى النهضة و التواصل الحضاري - إدارة النهضة -السودان ٢٠١٠

عدد الصفحات : ١٦٩ قطع متوسط

يدرس الكتاب من خلال بحث و مقالات أهمية اللغة العربية وبيان حجية ذلك - سيما في البحث الأول - ثم يتطرق من خلال بحث إلى طرق التعليم اللغة العربية ليفصل ذلك ابتداء من الطفولة و اعتمادا على قدرة الإنسان الفطرية على التعلم، ثم يورد المصنف جمعا من المقالات في النحو والبلاغة واللغة والإعلام، وأخيرا شيئا من النصوص القصيدة.

اسم الكتاب : صورة الغرب في الشعر العربي الحديث.

النوع :دراسة لغوية

المؤلف : د. إيهاب النجدي

الناشر : مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري

عدد الصفحات : ٤١٩ قطع متوسط

بخمسة فصول يجلي المؤلف صورة الغرب في الشعر العربي الحديث، مبتدأ بالمفاهيم حيث يحدد الفروق بين مفهومي الشرق و الغرب، ثم البعد السياسي المائز في العلاقة بين الشرق والغرب خاصة في الحرب وفكرة الاستبداد، و ينطلق إلى معالجة الجماليات بالبحث عن صورة الطبيعة الغربية و المدينة الغربية مستشهدا بباريس والمدن الإسبانية والإيطالية في الشعر العربي الحديث، أما البعد الرابع فهو الإنساني ويعالج فيه صورة الإنسان و تقدير الشخصيات و المرأة الغربية، ليختتم بالبعد الفني مفسلا المعجم الشعري و أساليب الخطاب الشعري و البناء التصويري.

باسمة العنزي في «يغلق الباب على ضجر»: تجمع لنا مشاهد مؤثرة في الحياة المعاصرة

بقلم: عبد الله العنزي*

تقدم القاصة باسمة العنزي مجموعة قصصية بعنوان «يغلق الباب على ضجر» وهي تروي لنا مشاهد وحكايات عدة كثير منها مؤثر كونه ينتمي إلى حياتنا المعاصرة ففي قصتها «حصّة النائية» تقول إنها المدينة العارية المغروسة كأحجية في الجزء الشمالي



من الصحراء فتروي عن الجنية التي تقدم خدمات إنسانية مختلفة للفريج والمفارقات العجيبة الجميلة بعيداً عن أعين الكثير من أهل الفريج.

وتناولت المؤلفة قضية الزواج في مسيرة الإنسانية وهي قضية أزلية فعرضت معاناة المرأة في الزواج خاصة أن الزوج يسمى معاملتها وهي لا تجد حلاً على الرغم من أن عملها هو إيجاد حلول لمشاكل الناس كونها أخصائية اجتماعية.

ولسم تنس العنزي تناول كبير السمن من خلال

قصة «الشاهين في مربطه» ومأساة معيشتهم في الوقت الحالي حيث النكران وسوء المعاملة من بعض أبناء الجيل الحالي.

وتتعمق العنزي كثيراً في المجتمع الكويتي حيث أن هناك فئات ترى المجتمع بفئوية ويطبقية أثناء سلوكها الطبيعي في الحياة فيشعر من ليس من طبقتهم بأنه أقل منهم شأنًا خاصة أنها حاضرة عند سكان المناطق الخارجية.

من قرأ قصص الكاتبة باسمه العنزي يدرك موهبتها التي ليمت بحاجة إلى شهادة كونها كاتبة متميزة خاصة أن لغتها جميلة جداً ووصفها مناسب للأجواء النفسية الحاضرة في كل قصة وهي وإن كانت قليلة الظهور الإعلامي وفي الأنشطة الثقافية إلا أنها واثقة من أدواتها الإبداعية فتفوقت على الكثير من الأسماء للكثير من الكاتبات أو شبه الكاتبات اللاتي ملأن وسائل الإعلام حضوراً لا إبداعاً وباستطاعتي أن أؤكد أن باسمه العنزي كاتبة متميزة.



من تاريخ البيان

تُشرع مجلة البيان نوافذ ذاكرتها على ماضي الكويت الأدبي، من خلال إعادة نشر مختارات لمواضيع من أعداد سابقة من "البيان" منذ صدورها في عام 1966م. وذلك لإعادة الوهج إلى مواضيع شكلت في يوم ما، ملامح ثقافة بارزة على وجه الحياة الأدبية، لأدباء أسسوا البنية المعرفية في الكويت، فكان لابد من وقفة وفاء بحقهم، وفي الوقت نفسه ما سوف تحققه هذه المواضيع من فائدة للأجيال.

- وقد احتوى العدد الحادي عشر، فبراير 1967 على الموضوعات التالية :

الموضوع	الكاتب
- البيان مع ولي العهد	هداية سلطان سالم
- الشعر الذي يعجب ابن المعتز	د. عبد الستار فراج
- الغد من خلال الرؤى	شاكر مصطفى
- عمدة قلب	خالد سعود الزيد
- مي زيادة	د. نادرة السراج
- كنوز من لغتنا العربية	عبد الرزاق البصير
- قصة قصيرة	سليمان الشطي
- مع الشاعر السعودي حميد عبد الله القرشي	عيسى الناعوري
- حول الجو الأدبي في الكويت	طارق عبد الله
- مأساة الصبي الأعرج	محمد القيسي
- مقاييس البشاعة والجمال	ترجمة البيان
- سخریات القدر	فرحان راشد الفرحان
- ألفاظ الشعر العربي	لؤي طه الراوي
- عناصر الشخصية الأدبية	هداية سلطان سالم
- المهزومة	راضي صدوق
- الطفل	عبدالله سنان

- وقد اخترنا منها ما يلي :

- البيان مع سمو ولي العهد	(لقاء)	إعداد: بقلم: هداية سلطان سالم
- حول الجو الأدبي في الكويت	(مقال)	بقلم طارق عبد الله
- الطفل	(شعر)	بقلم: عبد الله سنان
- كنوز من لغتنا العربية	(مقال)	بقلم: عبد الرزاق البصير

البيان مع سمو ولي العهد (١)

إعداد: هداية سلطان السالم *

تعيد البيان نشر مقتطفات من لقاء أجرته السيدة/ هداية سلطان السالم مع سمو الأمير الراحل جابر الأحمد الجابر الصباح عندما كان ولياً للعهد وذلك في العدد الحادي عشر لشهر فبراير من عام 1967.

السؤال الأول: أعتقد أن سموكم قد تصفحتم الأعداد الأولى من مجلة البيان فما رأيكم فيها؟ وهل ثمة ملاحظات عند سموكم عليها؟

– لا شك أن ما تبذله الرابطة الأدبية الكويتية من جهد في مجال الفكر والأدب مما تشكر عليه، وكما يبشر بالخير أن نرى الأدب الكويتي يخطو هذه الخطوات السريعة وليس من شك بأن صدور "البيان" لدليل واضح على ما يبذل في سبيل إبراز الأدب الكويتي.

السؤال الثاني: هل تعتقدون أن المسرح الكويتي قد استطاع أن يؤدي دوره في خدمة المجتمع وما هي مآخذكم عليه؟

للمسرح دوره التوجيهي التربوي والثقافي الهام في حياة المجتمع، بجانب ما يقوم به من دور ترفيهي، لا ينكر، فقد استطاع إلى حد ما، أن يلقي بعض الأضواء على جزء من مشاكلنا الاجتماعية، ولا شك أن توفر الثقافة المكتسبة بالتخصيص الفني والعلمي، وظهور الكتاب المحليين من الكويتيين، والتركيز على بحث المشكلات العامة، والكثيرة الوقوع لا النادرة مع توفر العنصر النسائي، كل هذا له أثره في تطوير

1 المغفور له الشيخ جابر الأحمد الصباح عندما كان ولياً للعهد.

* كاتبة وصحافية من الكويت

المسرح، ليكون متجاوباً مع مشاعر المجتمع وحاجاته، ويجب أن نضع فوق كل ذلك، الجوانب الأخلاقية، وتهذيب النشء بالقيم المثلى، حفاظاً على التقاليد والعادات الطيبة.

السؤال الثالث: الحركة النسائية بالكويت حديثة، فهل لنا أن نعرف رأي سموكم بنشاط المرأة الكويتية؟ وما هو الوجه الذي ترون أن المرأة تستطيع بواسطته تأدية دورها أكثر من سواه؟ وباختصار ما هي رسالة المرأة الكويتية؟

– إن رسالة المرأة الكويتية عموماً، والمتعلمة خاصة، هي توعية النشء ورعاية التنمية الصالحة للبلاد، فالبيت الذي ينبع من المثل العليا، والمبادئ السامية، والأسرة الفاضلة هي أساس المجتمع الأفضل، ولقد أفسحت الحكومة للمرأة المجال للعلم والمعرفة، الأمر الذي يمكنها من أداء دورها التوجيهي على خير وجه، وأن قيام الجمعيات النسائية يؤدي إلى ضم الجهود وتكتيلها، والجمعيات هذه بحاجة إلى دعم علمي ثقافي، وذلك بواسطة المثقفات من بناتنا حتى تأتي ثمارها كاملة. مع إننا لا ننكر أهمية ما تقوم به اليوم فتاتنا في المجال الاجتماعي إلى حد كبير.

السؤال الرابع: هل من كلمة تحبون توجيهها إلى الأدباء عبر مجلتهم "البيان"؟

– الحقيقة أن هناك مواهب كامنة لدى شبابنا، تحتاج إلى صقل، وإنني أتمنى اليوم الذي أرى فيه الكويت تضارع الدول الناهضة الأخرى، من حيث مستواها الأدبي، وأطلب من أدبائنا الكويتيين دائماً أن يتحلوا بالروح الواقعية الواعية، ونبذ ما يخالف القيم والمبادئ السامية والاستزادة من قراءة الكتب الأدبية وغيرها.

* العدد الحادي عشر، فبراير، 1967م.

حول الجو الأدبي في الكويت

بقلم : طارق عبد الله *

نشرت جريدة "الهدف" الأسبوعية الكويتية، عدة تحقيقات، تناولت الجو الأدبي في الكويت، من خلال أربعة أسئلة، طرحت على مجموعة من الأدباء.

ومن واقع هذه المقالات الأدبية، خرجت بهذا الموضوع، عن الحالة الراهنة التي يمر بها الأدب في الكويت، وأرجو أن يكون مقالي هذا بداية لمقالات كثيرة قادمة في "البيان" حول هذا الموضوع بالذات.. لأنه يحتاج إلى آراء جادة جديدة ومناقشات واسعة، تحدد أبعاد أزمة الركود التي يعانيها الأدب في الكويت، وتضرب لها الحلول.

من خلال مجموعة تحقيقات "الجو الأدبي"، برزت عدة اتجاهات، الخصها في اتجاهين: الأول منها ساخط على الوضع الأدبي الحالي، كما هو ساخط على ما مضى عليه من أسماء الأدباء الكتاب... فهو يعتبرهم "غير واضحين تمام الوضوح".. وعلى هذا فهم ليسوا أدباء حقيقيين.. ولا يستحقون هذا اللقب.. وبمضي هذا الاتجاه في نظرته تلك إلى الاستنتاج بأن الموضوع الأدبي يعاني من انعدام الجذور.. فالكتاب الشباب لا يقفون على قاعدة أو "خلفية" أدبية.. ومن هنا، لا يوجد أدباء، ولا يوجد أدب في الكويت.

أما الاتجاه الثاني، فهو يعرف بالماضي ويقيم له وزناً كبيراً، مدلاً على اتجاهه بالوقائع والأسماء.. ويصف أصعاب الاتجاه الأول بالمغالاة حين يصف الأدب في الكويت بانعدام الجذور أو الخلفية.. بل على العكس تماماً، يوجد من الأدباء والكتاب الذين أذكوا الحركة الفكرية لا في الكويت وحدها.. بل في الجزيرة العربية والخليج العربي.

على أن كلا الاتجاهين يتفقان حول أن الأديب الكويتي المعاصر يعاني من أزمة عدم ملاحقة الحركة الأدبية والثقافية والتيارات الفكرية في خارج الكويت، ومصاب بـ "عدم المعاناة" التي لها نصيب كبير في صدق العمل الأدبي واستمراره.

وثمة حقيقة عامة نثبتها قبل الاسترسال في الموضوع، وهي أن الحركة الأدبية متخلفة عن حركة التطور الاجتماعي والعمراني والعلمي في البلد بوجه عام.

وهذا دليل على عجز الأدب الواهن عن الانفعال بها يجري حوله من حياة وحركة، ومن ثم، التعبير عنها بعمل فني صادق، بل تجد الصمت التام، هو الطابع المميز للأدباء تجاه ما يجري حولهم، فليس هناك عمل أدبي تناول قصة الإنسان الكويتي من

* أكاديمي من العراق مقيم في الكويت حالياً مدير فرع الكويت، الجامعة العربية المفتوحة.

خلال حركة الانتعاش التي تعيشها بلده. وقد فسر البعض ذلك أن الأديب لا زال في طور المتابعة لهذه الحركة السريعة فإلى أن يلتقط أنفاسه، ستمر فترة غير قصيرة يعبر بعدها عن قضية الإنسان.. وفي رأيي أن حركة البناء على أرضنا لن تقف، بل ستمضي بأسرع مما تجري عليه الآن.. ولن يحتمل الموقف أديبا يدعي أنه لا زال يلاحظ ويتابع حتى يحين اليوم الذي يلتقط فيه بعض أنفاسه اللاهثة لكي يتناول قلمه ويكتب ويعبر..

إنما الواقع المشهود هو تخلف الأديب عن مجرى الحياة حوله.. ومن أسباب هذا التخلف تقصيره عن متابعة الجديد في عالم الأدب والفكر، ولعل في هذا القصور تكمن علة جموده.

ولا ننسى أيضاً أن الانصراف عن الأدب إلى حياة الترف التي وفرتها المفاصل المرموقة حيث قبع أصحاب القلم في الكويت، وانشغالهم بشؤونهم الخاصة، وعزلتهم عقب النكسات التي منيت بها الحركة الفكرية في البلد، كل هذه الأسباب ساهمت في صنع ظروف الأزمة الحالية.

أما نقطة انعدام القاعدة الأدبية التي يثيرها الأدباء الشبان، فيجب أن نقف عندها قليلاً لكي نلقي بعض الضوء عليها. فمن الاستنتاجات التي قادتني إليها هذه التحقيقات الأدبية، أن معظم الشباب يجهل من سبقه في ميدان الحركة الفكرية والأدبية في الكويت، ويجهل إنتاج هؤلاء السابقين.. وعذر الشباب معهم، فإنتاج أولئك ليس محصوراً في مؤلفات يسهل الرجوع إليها، كما أن آثارهم مشتتة ومحفوفة لدى أشخاص يؤجلون نشرها وإعلانها على الملأ حيناً بعد حين لأسباب أو لأخرى.. أما ما هو معروف ومنشور

فليس سوى القلة.. وقد برزت أسماء لم تكن معروفة من قبل على صعيد الأدب.. خاصة لأدبائنا الشبان.. ثم أن هناك أسماء معينة تردد على أنها شخصيات أدبية لامعة.. وفي نفس الوقت تفتقر المكتبة المحلية انتاجهم الذي ظل محفوظاً لدى البعض كما ذكرت. على أن كل ذلك لا يعفي الأدباء، الشباب منهم وغير الشباب، من مسؤولية البحث عن هذه الآثار والوقوف على حقائق الحياة الفكرية والأدبية التي كانت يوماً ما نشطة في الكويت.

هذا عن البحث عن "أرضية" الأديب الكويتي وجذوره.. في النطاق المحلي.. أما على صعيد النطاق العام.. فإننا يمكن أن نعتبر الأدب العربي عموماً قواعد وجذور لكل أديب كويتي.. وهذه حقيقة واقعة تبدو لنا منذ الوهلة الأولى فيما لو درسنا المؤثرات التي صنعت نتاج الأدباء والكتاب الكويتيين، الحاليين منهم والسابقين.

والاعتذار بأن انعدام تشجيع الأدباء وعدم التجاوب معهم قد لا يشكل عاملاً أساسياً في الأزمة الأدبية الراهنة، لأن الأديب الجيد هو الذي يفرض نفسه على الناس، والأديب لا ينتظر التشجيع، فهو يوجه الجماهير ولا ينتظر منها التشجيع والتجاوب، وكثيراً من الآثار الأدبية الخالدة لم تجد من يفهمها في العصر الذي ظهرت فيه.. ولكنها بمرور السنين تغلبت على عوامل الفناء والإهمال، وانتزعت لها مكانة في موضع البقاء والخلود.. ولكن من المعقول جداً أن نقول بانعدام المتابعة للنتاج الأدبي الذي يصدر، فهذه ظاهرة تشكل جزءاً كبيراً من الأزمة.. ومع الأسف الشديد لا يوجد نقاد ودارسون يتتبعون النشاط الأدبي وينيرون أمامه السبيل إلى الأفضل، فالمؤلفات القليلة التي صدرت في السنوات الأخيرة لم تجد من

أرسلها لأن تكون مخرجاً من أزمة الأدبية هذه. فأولها: العودة إلى ما كتب السابقون من أدباء الكويت. والبحث عن آثارهم ودراساتها دراسة وافية.. ثم المساهمة في الرجوع إلى كنوز التراث العربي وتحقيقها. فذلك من مكونات الثقافة الواسعة اللازمة لكل أديب.. كما أنه من مكونات القاعدة الأدبية التي يفتقدها معظم الأدباء عندنا. والخطوة الثانية تأتي في تناول المؤلفات التي صدرت في الآونة الأخيرة وإيفائها دراسة وبحثاً ونقداً وتحليلاً الأمر الذي لا بد منه لتنشيط الجو الأدبي.

والذي لا شك فيه أن القيام بعمله واسعة هدفها العمل على نشر الثقافة وتيسيرها وتقريب فائدتها من الأمور الأساسية التي تخلق صلة وثيقة بين الجماهير والأدباء.. خاصة وأن في المجتمع هنا استعداد طيب لهذه الحملة.

أي أن الاقتراحات تجري على النحو الآتي: ينشط الأدباء.. فينشط جمهور القراء..

ولهذه الحملة وسائلها العديدة وسبلها التي لن تتعسر على من وطن نفسه لخدمة قضيته بإخلاص.

وبعد. فإن ما كتبته. حول الجو الأدبي في الكويت. إنما هو مجموعة من الملاحظات والاستنتاجات. رجوت بها أن تثير النقاش في هذا الموضوع مرة أخرى. ولا أشك في أنني قد قصدت عن إيفاء الكثير من النقاط التي أوردتها حقها من البحث.. ثم إنه قد فاتني الكثير من النقاط التي يجب أن تذكر.. لذا أطمع في أن يمسك الكتاب والأدباء بأقلامهم لكي يوضحوا ذلك... ولتكن هذه الخطوة الأولى على طريق الألف خطوة.. لعل وعسى!!

يتناولها بالنقد والتحليل.. بل كانت تجد الصمت القاتل.. ولذا بقي الجو الأدبي مجذباً حتى من السراب.

والنقطة التي يثيرها النقاد تبعاً، قضية تفرغ الأديب.. والواقع أنها قضية تستحق منا البحث والاهتمام في موضوع منفرد خاص بها لذا سنؤجلها إلى ما بعد، إلا أنه لا يفوتني أن أذكر أن الاحتجاج بعدم التفرغ لا ينسحب على كل من ينتسب إلى الأسرة الأدبية، فليس من المعقول أن يكون معظم أدباءنا خاملين عن الإنتاج بسبب عدم التفرغ.

وقبل أن أسرد الحلول، أذكر نقطة الأديب والموقف "أو قضية الأديب" التي يثيرها الأدباء من جيل الشباب. فهم لا يعتبرون الكاتب بلا قضية أو موقف أدبي.. ومن هنا فلا أدب في الكويت ولا أدباء.

لأنه من العسير أن نجد أديباً كويتيًّا يسعى من أجل قضية يعينها. فأقول أن هذا القول في حاجة إلى شيء من الدقة، فلا شك أنا سنجد بعض الأدباء - وخاصة الشعراء منهم - يتبنون موقفاً أو مجموعة من المواقف تجاه عدة قضايا يرد ذكرها مراراً وتكراراً في قصائدهم وكتاباتهم.

ثم أنه من الظلم أن نقول بأنه لا يوجد أدب في الكويت. لأن الأدب إحساس بالحياة وتعبير عنها.. فمعنى هذا القول أن مجتمع الكويت لا يحس حياته، فضلاً عن التعبير عنها.. إنما اختار هذا المجتمع وسيلة التعبير التي تلائمه وتفي باحتياجاته ولم تتطور هذه الوسيلة، حتى اليوم، بالرغم من التغير الكبير الذي طرأ على الحياة في هذا المجتمع.

ولا يبقى عندي بعد هذا الاستعراض السريع سوى استعراض الحلول التي

• العدد الحادي عشر، فبراير، ١٩٦٧م.

(من تاريخ البيان) *

شعر

الطفل

شعر: عبد الله سنان *

غط الصغير غطيظ خشف هادئ في حجر أمه
متلملم الأطراف تلصق جسمها ابداً بجسمه
بي الضلوع الناحلا ت وليس يهزوها كضمه
بعد المدامبة اللطيفة داعبته سلافاً نومه
وتراه يحلم في السر يرفهل حلم ثم مثل حلمه
خالي الوفاض وحمل الأ م الحنونة ثقل همه
تترقب استيقاظه وتود لو تهزول لثمه
وتنام نوم مطالب بدم يخاف هجوم خصمه
وإذا استفاق وراح يفر ك عينه بـانزع كمه
ويبش مبتسماً إذا بشت ونادته باسمه
تألاً الدار ابتها جا من فصاحته وعجمه
وهناك ترجو الله اسعاد ابنها وصعود نجمه

• العدد الحادي عشر، فبراير، ١٩٦٧م.

* شاعر من الكويت (١٩١٧-١٩٨٤).

كنوز من لغتنا العربية

بقلم: عبدالرزاق البصير *

* الحديث عن عظمة اللغة العربية لا يمكن أن ينتهي أبداً فإن المتعمق فيها يجد أنها عالم زاخر بالأعاجيب.

قالوا في العيون:

نحن قوم تديننا الأعين النجل
طوع أيدي الغرام تققادنا الغيد
على أننا نذيب الحديد
ونقتاد في الطعان الأسودا.

أعتقد جازماً أن الحديث عن عظمة اللغة العربية لا يمكن أن ينتهي أبداً، فإن المتعمق في هذه اللغة، يجد أنها عالم زاخر بالأعاجيب. فأقل تأمل فيها يبرهن على أن هذه الأمة المجيدة قد مارست الحضارة منذ أكثر من ثلاثين قرناً من الزمن. فالدقة التي تتراءى لك- إذا ما أخذت تجول في نواحيها- بالغة العجب، فمن ذلك مثلاً ما وضع للإنسان من أسماء ابتداء من أول تخلقه في بطن أمه، إلى أن يخرج من هذه الدنيا، بعد عمر طويل.. فهو نطفة حين يبلغ في بطن أمه أربعين يوماً، أما إذا بلغ عمره ثمانين يوماً فهو علقة، وإذا بلغ عمره مائة وعشرين يوماً فهو مضغة، وهو بعد ذلك جنيناً.

فإذا ما خرج إلى هذه الدنيا فهو طفل، ثم غلام، فإذا ما بلغ الحلم، فهو محتلم، وإذا ما التبس أمر بلوغه، فهو محلف، ثم هو ناشئ بعد ذلك. وإذا ما تقدم في العمر قليلاً، فهو غلام يافع، ثم يكون بعد ذلك كهلاً، وإذا ما بلغ غاية الكهولة، فهو صتم، وإذا تمت قوته، فهو صمل، وإذا ما أبطأ في الزواج، فهو عانس، وإذا ما انتشر البياض في شعره رأسه ووجهه، فهو أشيب، وإذا اختلط السواد بالبياض فهو أشمط. وكل لونين اختلطا فهو شميطة، ويقال للصبي شميطة، وذلك لاختلاط بياض الصباح وسواد الليل. وإذا ما تجاوز الكهولة فهو شيخ، وإذا ارتفع عن ذلك فهو مس ونهشل، وإذا ما تقارب خطوة، فهو دائف، وإذا ما ضمير وانحنى، فهو عشمة وغضبة، وإذا

* أديب من الكويت (-1925 1999)

بلغ أقصى ذلك، فهو هرم وهم. وإذا أكثر الكلام واختلف قوله، فهو فتهتر. فإذا ذهب عقله فهو خرف...

هذا بعض ما ذكر في اللغة عن الإنسان بصورة مجملة، ثم يبتدئ التفصيل في جسم الإنسان جزءاً جزءاً، سواء كان ذلك في الظاهر أو في الباطن، ولا يتسع المقام بطبيعة الحال، لرواية ذلك كله. فقد ألف علماء اللغة في ذلك كتباً مفصلة، غير أنني أريد أن أكتفي ببعض ما جاء في العين:

قال الأصمعي: المقلة، هي شحمة العين التي تجمع البياض والسواد. وأما المحجر- بكسر الميم- وفتحها- فهو ما دار بالعين من أسفلها من العظم الذي في أسفل الجفن. والناظران أيضاً، عرفان في العينين يسقيان الأنف، وكل واحد ناظر، وأنشد لعنتبة بن مرداس الكعبي: قليلة لحم الناظرين يزيناها

شباب ومحفوظ من العيش بارد وفي العين النجل، وهو سعة العين وحسنها، يقال: رجل أنجل وامرأة نجلاء، أي واسعة العينين، قال بعضهم: نحن قوم تذيينا الأعين النجل على أننا نذيب الحديد

طوع أيدي الغرام تقتادنا الخيد ونقتاد في الطعان الأسود وفي العين البرج، وهو سعتها أيضاً، وكثرة بياضها، وقال ذو الرمة في ذلك: كحلاء في برج صفراء في نعج

كأنها فضة قد مسها ذهب وفي العين الحور، وهو عظم المقلة وكثرة البياض في شدة السواد، يقال: رجل

أحور، وامرأة حوراء، وفي العين العين- يفتح الياء- وهو ضخمة المقلة وحسنها، يقال رجل أعين، وامرأة عينا، قال تعالى: "وحور عين كأمثال اللؤلؤ المكنون":

وهذا الذي ذكرناه، ما هو إلا نزر يسير مما تحدثت عنه اللغة العربية في العين، وإذا ما أردت أن ترتوي بما تحدثت به اللغة عن الإنسان، فما عليك إلا أن ترجع إلى كتاب خلق الإنسان، تأليف أبي محمد ثابت ابن أبي ثابت، تحقيق الأستاذ عبد الستار أحمد فراج.

ولكي يكون الحديث عن اللغة حديثاً مفيداً، فإنه لا بد لنا من أن نطوف في بعض رياض هذه اللغة الثرية.

وإني وأيم الحق لأجد نفسي حائرة على أي روضة تقف، فإنها كلها فواحة لطيفة الأريج. لكنني أريد أن أقف قليلاً حول ما ذكرته اللغة من بيان في السير والنزول...

إذا سار القوم ونزلوا ليلاً، فذلك التأويب. فإذا ساروا ليلاً ونهاراً، فهو الأساد. فإذا ساروا من أول الليل، فهو الإدلاج. فإذا ساروا مع الصبح، فهو التغليس. فإذا نزلوا للاستراحة في نصف النهار، فهو التغوير.

فإذا نزلوا في نصف الليل، فهو التعريس.. وذكروا في تقسيم المشي، قولهم: الرجل يسعى، والمرأة تمشي، لذلك قال تعالى (واسعوا في مناكبها وكلوا من رزقه وإليه النشور) والصبي يدرج والشاب يخطر، والشيخ يذلف، والفرس يجري، والبعير يسير، الظليم يهدج، والغراب يحجل، والعصفور ينقر، والحية تنساب، والعقرب تدب.

جنان وعيون. وزروع ونخل طلعتها هيم،
وتتحتون من الجبال بيوتا فارحين".
بل أن هناك أناساً قد اتخذوا لهم
مصانع، ونشروا صناعاتهم في الأسواق
وتتخذون مصانع لعلكم تخلدون".

وإن هذه الأمة قد استعملت منذ أقدم
عصورها المعادن والأحجار الكريمة
كالذهب والفضة واللؤلؤ واصطنعت
الأقمشة الفاخرة في الفرش والألبسة،
كالإستبرق والسندس والحريز..

كل ما ذكرناه، وما لم نذكره، من ممارسة
الأمة العربية للحضارة، يسحق الشبهة
القائلة بأن هذه الأمة ألا تملك أصالة في
الحضارة أو عمقاً في الثقافة. لكن هذا
كله محتاج إلى دراسة علمية صحيحة
ليتيين للملأ أن تاريخنا الحضاري، تاريخ
عريق يمتد إلى أكثر من عشرين قرناً من
الزمن.

ومن عجائب دقة اللغة العربية ما جاء
في الإشارة من تفصيل طريف: إشارة
بيده، وأوماً برأسه، وغمز بجأبيه، ورمز
بشفته، ولمع بثوبه، وألاح بكمه.

هذا الترتيب العجيب والتنظيم البديع
في وضع الألفاظ والكلمات، والمعاني، لا
يمكن أن يكون عند أمة جاهلة، لا تعرف
من معاني الحياة إلا النهب والسلب
والقتل والتدمير، وإنما يكون عند
الأمة التي تذوقت الحضارة وتعمقت
في الحياة، ونحن إذا ما درسنا القرآن
الكريم، وجدناه يصرح في كثير من
آياته المجيدة بأن في هذه الأمة العربية
العظيمة دولا، قد أنشأت الجنات
الواسعة ذات الأشجار المختلفة، وتقننت
في بناء البيوت، حتى أصبحت حاذقة في
البناء، وبلغ بها الترف مبلغاً عظيماً، قال
تعالى: "أتركون في ما ههنا آمنين، في